Dizzy
Gillespie

BUCHET ✽ CHASTEL
MUSIQUE

Isabelle Leymarie

Dizzy Gillespie

BUCHET • CHASTEL
MUSIQUE

1re édition

Nouvelle édition revue et augmentée

un département de Meta-Éditions, 2004
7, rue des Canettes, 75006 Paris
ISBN 2-283-01982-6

Dizzy Gillespie

DU MÊME AUTEUR

La Salsa et le Latin Jazz, Presses universitaires de France, 1993
Du tango au reggae : musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes, Flammarion, 1996
Musiques caraïbes, Actes Sud, 1996
Musiques sud-américaines, Gallimard, 1997
Cuban Fire, Outre Mesure, 1997
Cuba : la musique des dieux, Le Layeur, 1998
Cuba et la musique cubaine, Le Chêne, Paris, 1999 (prix des Muses)
Les Griots wolof du Sénégal, Maisonneuve et Larose, 1999
Jazz Piano – Yesterday and Today, Continuum (à paraître)

Introduction

Je ne recherche que l'amour, et c'est ce que ma musique porte en elle-même.
Dizzy Gillespie

Dizzy Gillespie fait partie, avec Louis Armstrong et Miles Davis, de la trinité supréme des trompettistes du jazz. « Diz est parvenu à la trompette, déclare Billy Eckstine, à des choses que personne n'avait réalisées auparavant – sur le plan de la vitesse et de la clarté du son. Il a été le modèle de référence pour pratiquement tous les jeunes musiciens qui jouent de cet instrument. » Fats Navarro, Miles Davis (« Sans Dizzy, s'exclamait Miles, je n'en serais pas où j'en suis aujourd'hui ! Je le lui dis sans cesse et il rit »), Jon Faddis, Arturo Sandoval – tous lui sont redevables. « Parmi les musiciens de bop, confie le pianiste cubain Bebo Valdés en évoquant ses années de jeunesse, j'adorais tout particulièrement Dizzy Gillespie. Pour moi, c'était comme s'il y avait Dieu au ciel et Dizzy sur terre ! »

La virtuosité, la technique peu orthodoxe de Gillespie, avec ses joues démesurément gonflées, sa rigoureuse logique, ses inventifs faux doigtés, son utilisation des pistons à mi-course

et des sourdines, son sens des accents, ses fulgurantes ascensions rappelant les *field hollers*, certains chanteurs de blues ou certains musiciens africains, et ses brusques changements de rythme le rendent inoubliable. « L'aspect ludique et brillant du jeu pourrait masquer ce qu'il exprime aussi, à savoir une intelligence aiguë et une sensibilité très profonde, très émouvante, écrit Lucien Malson. Sa pénétration et sa domination exceptionnelle du monde harmonique le rendent capable des élaborations mélodiques les plus belles qu'on puisse imaginer. » Prodigieux improvisateur, Dizzy possédait un sens suprême de la construction des solos (« Il m'a fallu toute ma vie pour savoir quoi ne pas jouer », affirmait-il dans ses dernières années), une maîtrise exceptionnelle du registre aigu et une riche palette sonore. « Dizzy a un cerveau très compliqué, affirme le trompettiste Benny Bailey, et il invente des traits hilarants absolument renversants. Il utilise plein de trucs qu'il a étudiés lui-même, comme des drôles de gammes de type oriental. Il est toujours ravi d'en découvrir de nouveaux et il les utilise dans ses solos. Il passe son temps à cogiter là-dessus. »

Principal artisan du bebop avec Charlie Parker, Kenny Clarke et Thelonious Monk, il a aussi ouvert la voie au Latin jazz d'inspiration cubaine et brésilienne. Fasciné par les percussions, il jouait volontiers de la conga en concert et dirigeait son orchestre en dansant, à grand renfort de mouvements du postérieur qui constituaient, selon Max Roach, « une sorte de langage codé ». Dans ses solos, il découpait, m'expliquait-il, chaque temps en trois parties, retrouvant ainsi le *shuffle beat* à 12/8, caractéristique des liturgies yoruba, du gospel, du blues et de leur avatar la soul music, et obtenant plus de subtilité en

accentuant ou en phrasant sur l'une ou l'autre de ces subdivisions. Compositeur fécond (*Night in Tunisia*, *Con Alma*, *Groovin' High*, *Ow ! Bebop*, les introductions de *All the Things You Are*, *I Can't Get Started*, *Round Midnight*), chanteur passant, avec une égale facilité, de scats virtuoses à des blues rappelant ceux des *field hollers*, pianiste « proche de Monk » (selon Kenny Barron), arrangeur, chef d'orchestre, contrebassiste occasionnel, il témoigna d'un inépuisable esprit de recherche.

Impulsif, belliqueux parfois, il porta sur lui un redoutable couteau durant de nombreuses années. Il s'en servit notamment pour entailler la cuisse de Cab Calloway lors d'une altercation avec le chanteur, et il raconte, dans ses mémoires, qu'un jour, à Philadelphie, alors âgé de dix-huit ans, il sectionna presque entièrement la main d'un gangster blanc qui le suivait en voiture dans la rue et lui cherchait noise. « Je me souviens que son couteau était fixé à une patte de lapin, relate l'arrangeur Gil Fuller, et qu'il gardait toujours ce couteau à patte de lapin dans sa poche. » Mais également exubérant, enthousiaste et généreux, Dizzy prodigua tout au long de sa vie aide et conseils à ses collègues et amis : James Moody, Gene Ammons, Tadd Dameron, Milt Hinton, Benny Bailey, Charlie Persip, Jimmy Heath – la liste est infinie. « Il a toujours tendu la main aux jeunes musiciens », reconnaît Max Roach. C'est Gillespie qui poussa Ella Fitzgerald à scatter du bebop, qui présenta Art Blakey à Billy Eckstine qui inculqua à Blakey, alors autodidacte, les rudiments de batterie moderne qui allaient bouleverser son jeu, qui encouragea Miles Davis à se mettre au piano afin d'approfondir l'harmonie, qui procura divers engagements à Mary Lou Williams, au début des

années 1940, lorsque la talentueuse pianiste quitta Kansas City pour se fixer à New York. « Tous les musiciens qui ont joué avec lui à cette époque devraient le payer 200 ou 300 dollars par semaine parce qu'il leur donne des leçons à tous, déclarait-elle. Il s'assied patiemment avec eux jusqu'à ce qu'ils assimilent ce qu'il souhaite qu'ils assimilent. » Lors d'un voyage en train entre Milan et Rome, il passa deux heures à expliquer à Michel Petrucciani les arcanes du rythme en effectuant une démonstration sur une guimbarde.

Bien qu'il fumât occasionnellement de la marijuana, Dizzy parvint à se préserver des drogues dures et d'autres excès souvent inhérents au monde du jazz, et à maintenir un style de vie équilibré. Chef d'orchestre sérieux et consciencieux, il sut toujours tirer le meilleur parti de ses musiciens sans les brusquer, et mener sa carrière avec un remarquable bon sens.

L'humour joue un rôle primordial dans la culture afro-américaine et Gillespie en fut le maître incontesté. Le monde entier appréciait le pitre solaire amoureux de la vie, soufflant, avec ses joues de hamster, dans sa trompette pointée vers le ciel, et chaque personne qui l'a connu possède à son propos son lot de savoureuses anecdotes. « À mon arrivée à New York, il me traînait partout avec lui, écrivait Miles Davis. Il était drôle, à l'époque. Il l'est toujours, mais alors c'était autre chose. Il s'amusait par exemple à tirer la langue aux femmes dans la rue – aux Blanches. Vous savez, moi j'étais de Saint Louis, et en le voyant faire ça, je me disais qu'il devait être dingue. Mais il ne l'était pas vraiment. Différent, pas cinglé. »

Toutefois, malgré ses facéties perpétuelles, qui décontenançaient parfois Charlie Parker et exaspéraient Miles Davis (« J'adore Dizzy, mais je détestais ces clowneries de merde



qu'il faisait pour les Blancs », disait Miles), Gillespie rejeta systématiquement l'attitude d'Oncle Tom de certains de ses prédécesseurs. « Ce sens de la dignité, nous l'avions tous, assurait-il, cela faisait partie de notre génération. » Simplement, face aux préjugés et aux épreuves de l'existence, il préféra le rire et l'amitié, armes plus efficaces, selon lui, que la véhémence et les récriminations. Défenseur acharné de la paix, de la justice, de l'égalité des êtres humains et de la liberté d'expression, il restera l'un des héros du jazz les plus populaires et les plus admirés, et la parfaite incarnation du *signifying monkey*, si cher à la civilisation afro-américaine, de ce singe à la fois perspicace et rusé, venu sur terre, comme son cousin Golo, le singe musicien des fables sénégalaises, ou leur homologue de la Chine antique, le Singe pèlerin, pour réjouir les hommes par ses pitreries tout en leur dispensant les enseignements les plus profonds.

La jeunesse

UN ÉLÈVE TURBULENT

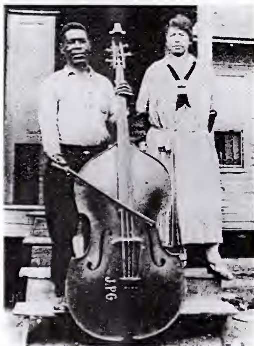
John Birks Gillespie naît le 21 octobre 1917 à Cheraw, bourgade animée et relativement ancienne de Caroline du Sud fondée sur un territoire sioux par d'anciennes familles anglaises et écossaises et notamment, en 1740, un certain James Gillespie. Avec sa végétation luxuriante et ses paysannes coiffées d'un mouchoir, comme en Haïti, la région rappelle les Caraïbes. Dizzy en conservera jusqu'à la fin l'exubérance et la bonhomie.

Il est le dernier de neuf enfants dont seuls quatre : James Penfield, Wesley, Mattie Laura, et Eugenia survécurent. Sa mère, Lottie, dont il demeura toujours très proche, eut le premier à l'âge de quinze ans. Son père, James, maçon de profession, joue du piano et, le week-end, dirige un orchestre de danse. Très tôt Dizzy pianote d'oreille (et à quatre ans, selon ses souvenirs, interprète *Coonshine Lady*), et s'amuse avec la batterie, la mandoline, la guitare et la contrebasse entreposées à la maison par les musiciens de son père. Le gospel incandescent qui s'échappe de la Sanctified Church voisine le fascine, plus que les sobres hymnes de la Wesley Methodist Episcopal



Cheraw

Church, que fréquente sa famille : « La Sanctified Church a pour moi une signification musicale profonde. C'est là, dit-il, que j'y ai appris pour la première fois l'importance du rythme et la façon dont la musique pouvait transporter les gens sur le plan spirituel. » Sevère, infidèle et souvent absent, M. Gillespie s'occupe peu de ses enfants et les terrorise. (« Quand il parlait, il rugissait. C'était un homme pour de vrai, il me battait tous les dimanches matin », confiait Dizzy). Il insiste cependant pour que tous étudient le piano. Il meurt d'une crise d'asthme lorsque son fils cadet a dix ans, sans en avoir décelé les talents musicaux, et, libéré du joug paternel, le jeune prodige pourra enfin donner libre cours à son penchant pour la musique et les facéties.



Les parents de Dizzy : James et Lottie Gillespie



Dizzy et son grand frère Wesley à Cheraw

Les études ne le fascinent guère, sauf les hymnes qu'entonnent les élèves le matin à l'école, et il témoigne déjà de la pugnacité et de l'espièglerie qui le caractériseront toute sa vie durant. « J'étais intelligent mais je n'étudiais pratiquement pas, avouait-il. Je me battais tous les jours… Je me bagarrais avec n'importe qui – grand, petit, blanc, noir. J'étais un vrai diable, et un diable costaud. Je pouvais démolir tous les gars de la taille de mon frère. ») La musique, en revanche, le passionne. Sa maîtresse, Alice Wilson, organise des *minstrel shows* (comédies musicales burlesques) qu'elle accompagne au piano en jouant elle aussi d'oreille. Le jeune garçon se porte immédiatement volontaire pour se joindre à l'orchestre accompagnant les représentations. Lors d'une distribution d'instruments, il obtient un trombone, trop volumineux pour lui, mais sur lequel il se jette néanmoins avec ardeur. Puis il découvre la trompette en entendant un jour son voisin, James « Brother » Harrington, en jouer, et c'est la révélation. Harrington le laisse essayer son instrument et lui enseigne sa première gamme, celle de *si* bémol, une des tonalités les plus usitées dans le jazz. En rentrant de l'école, Dizzy s'exerce sur son trombone puis court écouter Harrington répéter et prend le relais sur sa trompette lorsque celui-ci termine ses exercices. À douze ans, trompettiste et tromboniste accompli avec un goût prononcé pour la scène, il devient une célébrité locale. La modeste formation bluesy qui accompagne les spectacles de Mme Wilson (consistant en Dizzy, ses deux cousins et un ami) joue tout en *si* bémol, mais son succès est tel que les élèves de l'école blanche la recrutent pour leurs propres fêtes. Et lors de certaines représentations, John Birks exerce aussi ses considérables talents de danseur.

LAURINBURG

Durant l'été 1933, afin de subvenir à ses besoins et d'aider sa mère, Dizzy se joint à l'une des équipes de travaux publics instaurées par Franklin Roosevelt dans le cadre de sa politique du *New Deal*, visant à galvaniser l'économie américaine après la Grande Dépression. Toutefois, rebuté par le travail manuel, il abandonne promptement. Sur la recommandation d'une voisine il obtient une bourse pour étudier la musique au Laurinburg Technical Institute, l'un des rares établissements spécialisés de la région destinés aux Noirs, situé non loin de Cheraw, en Caroline du Nord. Afin de payer son écot il y exécute quelques tâches agricoles mais se joint bientôt à l'équipe de football lorsqu'il constate que ses membres sont mieux nourris que les autres élèves. Il étudie aussi la théorie musicale et l'harmonie et joue dans la fanfare de l'école. En dehors des cours il s'entraîne sur un vieux cornet et expérimente au trombone, à la contrebasse et surtout au piano. « Dès l'époque de Laurinburg, dit-il, j'ai appris tout seul les accords sur le piano : j'entendais les accords de la musique européenne sans que personne m'indique desquels il s'agissait. » Il se fait la main dans un ensemble de dix adolescents qui, le week-end, anime des bals dans les environs avec des partitions s'inspirant de celles de l'orchestre Casa Loma, *Wild Goose Chase* notamment. Il écrit des arrangements pour ce groupe et, à la trompette, se caractérise déjà par sa vélocité. Il écoute également, à la radio, plusieurs des grandes formations locales ainsi que celles de Cab Calloway, de Duke Ellington et surtout du saxophoniste et clarinettiste Teddy Hill, enregistré en direct depuis le Savoy Ballroom, à New York, et dont fait partie Roy

Eldridge. « Quand j'étais jeune, tout ce que je voulais jouer c'était du swing. Eldridge était mon idole. Je n'arrêtais pas d'essayer de sonner comme lui, mais je n'y suis jamais complètement parvenu, note-t-il dans son autobiographie. Je me mettais dans tous mes états parce que je n'y arrivais pas, alors j'ai essayé quelque chose d'autre. C'est devenu ce qu'on a appelé bop par la suite. » Surnommé « Little Jazz », Eldridge, né à Pittsburgh en 1911, six ans seulement avant Gillespie, jouait professionnellement depuis l'âge de seize ans, et c'était le plus novateur et le plus brillant des jeunes trompettistes. Influencé par Coleman Hawkins, il constituait le trait d'union entre le style d'Armstrong et le bebop, dont Dizzy deviendra l'un des principaux chefs de file. Comme Dizzy, il s'était formé à l'impitoyable école des jam-sessions : « Quand j'étais jeune, confiait-il, je cherchais toutes les jam-sessions possibles et imaginables. Je restais sur le trottoir à fumer et à écouter l'orchestre qui était à l'intérieur en tentant d'évaluer l'adversaire. Je finissais par entrer et essayer de le démolir. Toute ma vie j'ai adoré me battre. Et si ma gueule ne leur plaisait pas et s'ils ne m'invitaient pas sur scène, je sortais ma trompette et je me mettais à jouer depuis là où je me trouvais. »

King Oliver, venu donner un concert dans la région, entend Dizzy et lui propose de l'engager, mais ignorant le nom de son illustre prédécesseur, celui-ci refuse afin de rester avec ses camarades. Dans l'un des spectacles de l'école il interprète un air intitulé *Goin' to Heaven on a Mule* (« En route pour le paradis à dos de mule »). « La mule, expliquera-t-il plus tard, c'est la métaphore de la culture afro-américaine, le paradis, l'endroit où je suis actuellement ! »



Roy Eldridge



Dizzy à dix-sept ans

PHILADELPHIE

En 1935, sa mère quitte Cheraw et s'installe dans un modeste quartier de Philadelphie, où vit sa fille Mattie Laura. Se languissant de sa famille, Dizzy abandonne l'école durant l'été sans attendre d'obtenir son diplôme afin de l'y rejoindre. La ville, éminemment musicale, fourmille de jazzmen. Bill, le mari de Mattie Laura, lui offre aussitôt une trompette achetée au mont-de-piété, que, ne possédant pas d'étui, Dizzy transporte dans un sac en papier. Trois jours après son arrivée, il obtient des engagements, et avec ses premiers gains s'offre une garde-robe neuve. Il hante les jam-sessions, les clubs et les concerts, assistant notamment à des duels de trompette entre Roy Eldridge, qu'il voit enfin en chair et en os sur scène, et Rex Stewart, *sideman* de Duke Ellington, et fréquente le père de l'organiste Jimmy McGriff, qui est pianiste. Il s'inscrit aussi au syndicat des musiciens, dont le directeur est le tromboniste et chef d'orchestre Frank Fairfax. À dix-huit ans, il auditionne pour le big band de celui-ci, mais les partitions étant mal rédigées, il ne parvient pas à les déchiffrer. Selon Dizzy, Bill Doggett, le pianiste de l'orchestre, aurait découragé Fairfax en lui disant : « Regarde, *this dizzy little cat*, ce jeune écervelé, vient du Sud. Il transporte sa trompette dans un sac en papier. Tu vois bien qu'il n'est pas capable de lire la musique. » C'est la première fois que Gillespie s'entend traiter de « *dizzy* ». Un peu plus tard, à la suite d'un différend, les musiciens de Fairfax quittent leur chef. Celui-ci reconstitue son orchestre, qui accompagne alors le chanteur Tiny Bradshaw, et Dizzy est enfin recruté. Son compagnon de pupitre, Charlie Shavers, compositeur de *Undecided*, connaît par cœur tous les solos

d'Eldridge, toujours membre du big band de Teddy Hill. Dizzy apprécie le panache et l'humour de Shavers, et aussi deux trompettistes de Fairfax : Carl « Bama » Warwick, avec sa façon particulière d'infléchir les notes, et « Fats Palmer » (Palmer Davis). C'est Davis, impressionné par l'inventivité et la fantaisie de son jeune collègue, qui lui donnera son sobriquet de « Dizzy », généralement traduit en français, dans les textes sur Gillespie, par « dingue », mais qui signifie plus justement « étourdissant, vertigineux ».

Finalement réconcilié avec Doggett, devenu directeur musical et arrangeur de Fairfax, Dizzy réharmonise avec lui de nombreux standards avec des accords de passage et des substitutions, *I Can't Get Started*, notamment, qui deviendra l'un de ses chevaux de bataille. « À l'époque, affirmait Gillespie, les jeunes musiciens de Philadelphie échangeaient constamment des idées. » Ce climat d'émulation favorise l'éclosion de son talent, et grâce à ses efforts au piano, il devient bientôt capable de jouer dans toutes les tonalités et acquiert un sens sophistiqué de l'harmonie. Il se distingue aussi par sa fluidité et l'originalité de son style, déjà forgé, selon certains musiciens qui le connaissaient alors. « Ce qu'il exécutait était complètement imprévisible, s'émerveillait Palmer Davis. Rien n'était jamais figé. Pas comme ces types qui ressassent le même solo sur un morceau et jouent d'une façon déterminée, et dont on sait exactement ce qu'ils vont nous sortir. Prenez *Body and Soul*, par exemple, qui était censé être l'un des standards les plus ardus : Dizzy n'en faisait qu'une bouchée, avec la facilité d'un lièvre détalant d'une colline. Dans n'importe quelle tonalité, cela ne faisait aucune différence. »



De Teddy Hill à Earl Hines

TEDDY HILL

Après leur séjour chez Fairfax, Charlie Shavers et Carl Warwick étaient partis à Baltimore avec le big band de Tiny Bradshaw et avaient proposé à Gillespie de les y rejoindre. Hésitant alors à quitter sa mère, il avait refusé. Désormais membres, à New York, de la formation de Lucky Millinder, ils persuadent celui-ci d'engager Dizzy. Millinder, qui avait auparavant dirigé le Mills Blue Rhythm Band, jouait essentiellement pour les danseurs. En 1937, acceptant, cette fois, leur invitation, Gillespie emménage chez son frère aîné James Penfield (J.P.) à Harlem. Au début, Millinder le paie uniquement pour servir d'éventuelle doublure à Harry « Sweets » Edison dans l'orchestre, puis il cesse de le rémunérer, et Dizzy se retrouve sans emploi. Il collaborera néanmoins un peu plus tard avec Millinder. J.P. subsiste partiellement aux besoins financiers de Dizzy, et lorsqu'il part au travail, le matin, celui-ci profite de l'absence de son frère pour ramener ses nouvelles conquêtes à l'appartement. Il se lie rapidement, souvent par l'entremise de Shavers, avec de nombreux musiciens dont les

trompettistes Bobby Moore, Benny Harris et Joe Guy et le batteur Kenny Clarke. Il décrira sa rencontre avec Clarke comme « la chose la plus importante qui me soit arrivée sur le plan musical à cette époque ». Comme à Philadelphie, il écume les jam-sessions, du Village à Harlem, en compagnie, la plupart du temps, de Clarke, Carl Warwick, Benny Harris et du trompettiste Bobby Moore, futur *sideman* de Count Basie.

Situé sur Lenox Avenue, entre la 140e et la 141e Rue, à Harlem, le Savoy Ballroom, racialement intégré, était La Mecque du lindy-hop, du jitterbug et du jive, et il accueillait les meilleures formations. Dizzy y improvise avec tous les orchestres possibles : « Je faisais le bœuf avec le big band de Chick Webb, je déchiffrais les partitions avec Willie Bryant, Teddy (Hill), les Savoy Sultans, Claude Hopkins – tous ceux qui y jouaient. Nous nous rendions ensuite à d'autres jam-sessions, dans des clubs. Nous y passions toute la nuit, jusqu'au lendemain. » Leon James, danseur au Savoy, se souvenait de Dizzy : « Beaucoup de gens le considéraient comme un clown, mais nous, nous l'adorions. Chaque fois qu'il exécutait un trait époustouflant nous inventions un pas époustouflant qui aille avec. Il s'en rendait compte et jouait de façon encore plus éblouissante pour voir si nous arriverions à danser dessus. C'était une sorte de jeu, les musiciens et les danseurs se défiant mutuellement. » Webb, dont Ella Fitzgerald est alors la chanteuse, se prend d'affection pour l'intrépide jeune homme : « Chick Webb m'aimait aussi, affirmait Gillespie. Il me laissait jouer à la place de Taft Jordan et improviser, et je pense que j'étais le seul à qui il permettait de jammer comme ça. Bien sûr, à cette époque, je lisais très bien la musique. » Dizzy sympathise aussi avec Mario Bauzá, le

remarquable saxophoniste et trompettiste cubain de Webb lequel, impressionné, l'initie à la musique cubaine. Gillespie n'oubliera jamais sa dette envers Bauzá. Trois ans plus tard, avec son beau-frère, le chanteur « Machito » (Frank Grillo), Bauzá constituera les Afro Cubans, orchestre phare du Latin jazz.

Au Cotton Club, Dizzy rencontre un autre Cubain, le flûtiste, saxophoniste et clarinettiste Alberto Socarrás. Pionnier lui aussi du Latin jazz, Socarrás, originaire de Manzanillo, petite ville de l'est de Cuba, avait fondé un grand orchestre à La Havane avant de s'installer à Harlem, en 1929. Aux États-Unis, il avait joué dans plusieurs revues noires et, avec le pianiste néo-orléanais Clarence Williams, participé à plusieurs séances de studio et notamment enregistré le premier solo de flûte du jazz (sur *Have You Ever Felt That Way*). À son tour, Socarrás enseignera les rythmes cubains à Dizzy, et lui apprendra à jouer des maracas. Gillespie fréquente également les clubs du Barrio, le quartier portoricain d'East Harlem, y dansant en expert la rumba et la conga, et quelques années plus tard, il improvisera occasionnellement avec un autre ensemble cubain, celui du violoniste, clarinettiste et saxophoniste Alberto Iznaga.

Peu après son arrivée à New York, il fait, au Savoy Ballroom, la connaissance de Teddy Hill. Né à Birmingham, Alabama, en 1909, Hill jouissait d'une solide réputation auprès des danseurs et il avait recruté dans sa formation, fondée en 1932, de prestigieux solistes parmi lesquels Roy Eldridge, Howard Johnson et Chu Berry. Eldridge, alors parti jouer avec Fletcher Henderson, y avait été remplacé par Frankie Newton, mais Newton, souhaitant rester aux États-Unis afin



Alberto Socarrás

de s'occuper de son propre groupe, Hill cherchait un trompettiste dans le style d'Eldridge pour une tournée en Europe. Gillespie le persuade de l'engager, et à dix-neuf ans, il remplace son idole dans ce big band aux riffs mordants, dont font partie le saxophoniste Russell Procope (à l'alto), les trompettistes Bill Dillard et Shad Collins et le tromboniste Dicky Wells. Il noue des liens d'amitié avec Howard Johnson, premier alto de Hill, qui lui transcrit des solos d'Eldridge, et avec Dillard. « J'étais assis à côté de Bill Dillard, se souvenait Gillespie. En l'écoutant, et quand il me montrait certaines choses, j'ai commencé à me développer. Il m'a indiqué comment tenir correctement les notes, comment attaquer, comment utiliser mon vibrato et plein d'autres trucs. J'ai appris ce qu'il fallait faire, mais aussi ce qu'il ne fallait pas faire. » Toutefois, l'irrépressible Dizzy ne peut s'empêcher de singer les musiciens sur scène. Il ajoute une ou deux mesures à la fin des morceaux, pose le pied sur son pupitre lorsque Hill lui demande de le retirer de sa chaise, joue en tournant le dos au public. Ses pitreries continuelles et son esprit frondeur finissent par exaspérer son employeur, ainsi que quelques musiciens plus âgés de l'orchestre dont Wells, qui le mettent constamment à l'épreuve et menacent même de démissionner s'il part en tournée avec eux. « *Dizzy as a fox* », fou comme un renard, disent de lui ses collègues, mais Hill garde le génial plaisantin, sans en saisir, au reste, toute la profondeur et l'inventivité.

Au début de mai 1937, avec Hill, Gillespie enregistre pour la première fois, notamment, *King Porter Stomp*, version très remaniée du célèbre rag de Jelly Roll Morton, où l'on entend sa trompette un peu acide, avec un phrasé, souvent en arrière

du temps, et un vibrato encore tributaires d'Eldridge, et *Blue Rhythm Fantasy*. Ses improvisations témoignent néanmoins d'une assurance considérable. Et il commence déjà à jouer, défiant toute orthodoxie, de sa façon caractéristique, en gonflant les joues tel un hamster. Le 17 du mois il part en Europe avec la formation de Hill, consistant en Shad Collins et Bill Dillard (trompette), Howard Johnson (saxophone alto), Dicky Wells (trombone), Sam Allen (piano), Richard Fullbright (basse) et Bill Beason (batterie), et la revue du Cotton Club comprenant les Lindy Hoppers et les chanteurs Roland Smith et Alberta Hunter. Le groupe se produit six semaines au Moulin Rouge, à Paris, pendant l'Exposition coloniale, puis à Londres, où il accompagne un duo de danseurs, les Berry Brothers, et enfin à Manchester et à Dublin. « L'orchestre se trouvait tout au fond, écrit Dizzy à propos du séjour au Moulin Rouge. Il fallait jouer pour les danseurs et les danseuses. Les trompettes et les saxophones étaient loin derrière. C'était un spectacle formidable. Ça a vraiment bien sonné, on a tout fait pour. » À Paris, l'embouchure et le registre aigu de Dizzy stupéfient les musiciens locaux, Bill Coleman, notamment, alors fixé en France, qui vient l'écouter tous les soirs. Toutefois, le critique Hugues Panassié, connu pour ses goûts conservateurs, et qui organise une série d'enregistrements (dont *Between the Devil and the Deep Blue Sea*) avec les principaux solistes de Hill, préfère Coleman à Gillespie. Gillespie assure avoir été évincé par certains membres de l'ensemble, jaloux de son succès, Wells et Collins en particulier. « En fait, affirmera-t-il plus tard dans son autobiographie, je m'en foutais de leurs séances d'enregistrement, car je savais que j'avais quelque chose à offrir en musique, et que la "reconnaissance" viendrait un jour. J'étais trompettiste, mais chaque jour, je me mettais au piano, je trouvais de nouveaux trucs harmoniques. Les autres se contentaient de jouer sur leur instrument sans rien faire d'autre. » Toujours soucieux de progresser, il écoute attentivement la version d'*After You've Gone* d'Eldridge, retravaille le morceau et montrera plus tard les accords de substitution qu'il y a découverts au pianiste Buddy Johnson, collaborateur, lui aussi, de Hill. Le style déjà téméraire de Gillespie, avec ses envolées stratosphériques, la découpe inégale de ses phrases et ses ingénieuses dissonances, tranche sur celui, plus convenu, de ses collègues, et Dizzy suggère, en outre, des idées d'arrangements à Hill. Shad Collins apportera plus tard un riff de Gillespie, surnommé « *Dizzy Crawl* » par les musiciens de Hill, à Count Basie, qui l'utilisera dans *Rock-a-Bye Basie*. Durant ses moments de liberté, Dizzy savoure pleinement les plaisirs des villes européennes, dont les bordels parisiens, mais toujours possédé par la musique, il file aussi, après les concerts, « bœufer » dans divers clubs. Plus sensé que son surnom ne l'indique, il économise également assez d'argent pour en prêter à ses collègues de l'orchestre et se constituer un petit pécule.

Au retour d'Europe, sa carte syndicale ayant expiré après son séjour prolongé hors des États-Unis, il ne peut jouer avec Hill et se retrouve de nouveau sans travail stable. Il se produit alors au Savoy Ballroom avec Alberto Socarrás, qui y remplace les Savoy Sultans, et dont l'ensemble comprend plusieurs jazzmen. « Son style était très cubain, disait de Dizzy le flûtiste. Pour lui, c'était aussi facile que la musique américaine l'est pour moi. » Il collabore, en outre, avec Cass Carr, joueur de scie musicale et contrebassiste originaire des Caraïbes, et avec les Savoy Sultans,

et s'intéresse au jeu du trompettiste Wilbur « Dud » Bascomb, l'un des meilleurs solistes d'Erskine Hawkins.

KLOOK

Au bout de trois mois, il réintègre l'orchestre de Hill, dont le nouveau batteur est Kenny Clarke. Transfuge de la formation du pianiste Edgar Hayes, Clarke, surnommé « Klook de Mop », ou tout simplement « Klook », onomatopée évoquant les accents dont il ponctue son jeu, fascine Dizzy avec sa conception inédite du rythme et de l'espace. Cessant de marquer tous les temps de façon métronomique – en partie, soutenait-il, parce que cela lui fatiguait le pied –, Clarke exécute sur sa grosse caisse des accents que les musiciens de Hill baptisent des « bombes », et il inspirera pratiquement tous les batteurs après lui. « En 1937, explique-t-il, j'avais commencé à me lasser de jouer comme Jo Jones. C'était le moment, pour les batteurs de jazz, d'aller de l'avant. J'ai cessé de marquer les principaux temps avec la grosse caisse, confiant ce rôle à la cymbale du haut. Je me suis aperçu que là, je pouvais obtenir des variations de hauteur et de timbre selon la façon dont la baguette frappait cette cymbale, ainsi qu'un joli son. Le rythme coulait mieux. C'était plus léger et plus élégant. Cela me laissa libre d'utiliser la grosse caisse, les toms et la caisse claire pour les accents. J'essayais d'ajouter des rythmes nouveaux à la pulsation régulière. Les traits exécutés lors des improvisations devenaient plus longs. Les solistes avaient besoin d'une aide plus soutenue de la part du batteur – qu'il pousse le rythme, marque les accents, fournisse des indications et toutes sortes d'autres détails de ce genre. »

Gillespie suggère à Clarke de modifier légèrement son jeu afin que le batteur puisse le suivre dans ses tempos vertigineux, et il plaide la cause de son ami auprès de Hill, hermétique aux innovations de Klook, et qui envisage de le congédier. Clarke, de son côté, apprécie l'esprit de recherche du trompettiste : « Dizzy était fasciné par toutes sortes de rythmes, dit-il. J'écrivais des idées musicales et il était toujours derrière moi. Je les lui montrais et je lui demandais : "Hé, Diz, comment crois-tu que ça va sonner ?" Il me répondait : "Eh bien, essaye." » Malgré les réticences de Hill, Clarke exercera néanmoins un effet décisif sur le style de l'orchestre.

Hill permet à Gillespie, qui partage de façon altruiste ses trouvailles musicales avec ses nouveaux collègues de pupitre, Al Killian et Joe Guy, d'improviser de plus en plus longuement, mais peu après, il défait son orchestre. Sur la recommandation de Clarke, Dizzy entre alors pour quelques mois, avec le batteur, dans le big band du pianiste Edgar Hayes, célèbre à Harlem pour son enregistrement de *Stardust*. Il y retrouve Carl Warwick et sympathise avec l'excellent saxophoniste alto Earl Bostic, ancien collaborateur de Bennie Moten et de Fate Marable. Les musiciens improvisent toute la nuit, entre eux ou lors de jam-sessions ; et avec les trompettistes Billy Moore et Benny Harris, Dizzy commence déjà à expérimenter avec ce qui deviendra le bebop. Dans un arrangement du saxophoniste Rudy Powell rédigé pour Hayes, il découvre la quinte diminuée (le fameux « triton », ancien *diabolus* de la musique classique, proscrit pour sa dureté), qui deviendra l'intervalle emblématique du nouveau jazz. « J'ai réalisé, déclare-t-il alors, qu'il pouvait y avoir beaucoup plus en musique que ce que tout le monde jouait. » Et, ajoute-t-il :

« Quand j'étais chez Teddy Hill, je sonnais plus ou moins comme Roy, mais avec Edgar Hayes et cet arrangement du répertoire écrit par Rudy Powell avec une quinte diminuée, je suis devenu fasciné. Cette phrase ne faisait qu'une mesure, toutefois je me suis mis à la développer et à l'écouter, et en un rien de temps j'ai absorbé cela. J'étais enthousiasmé par ce passage et je l'utilisais partout. J'ai commencé à jouer un peu plus lentement en entendant ces jolies notes et les jeunes trompettistes ont adoré. Ils exécutaient tout un chorus de quintes diminuées – un chorus entier –, il n'y avait que des quintes diminuées. » Subjugué par Gillespie, Hayes lui confie de nombreux solos. « J'aimais, disait Hayes, la "terminologie" de Dizzy, son phrasé, ce que nous appelons parfois, sur le plan musical, ses "courbes". »

SWEET LORRAINE

Vers cette époque, le trompettiste s'éprend de Lorraine Willis, ravissante danseuse d'une revue qui se produisait dans les grands théâtres noirs tels que le Howard, à Washington, ou l'Apollo, à Harlem. À l'inverse de ses camarades elle mène une vie rangée et, méfiante à l'égard des musiciens, elle repousse tout d'abord les avances du jeune homme. La constance de son prétendant la séduit cependant, et le 9 mai 1940, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, se faisant passer pour fou afin d'échapper à la conscription, Dizzy épouse Lorraine à Boston. Elle le soutiendra financièrement au début, et jusqu'à la fin, veillera sur lui, l'empêchant de basculer, comme tant d'autres jazzmen de l'époque, dans la drogue ou



Dizzy et son épouse Lorraine

l'alcool. En retour, Dizzy lui témoignera, sinon une fidélité absolue, du moins une affection et une reconnaissance exemplaires.

CAB CALLOWAY

En été 1939, recommandé par plusieurs amis dont Jonah Jones et Mario Bauzá, Gillespie entre dans l'orchestre de Cab Calloway. Le chanteur, au sommet de sa gloire, n'est pas véritablement un musicien, mais c'est un showman consommé, connu sous le sobriquet de « Mister Hi de Ho », d'après son célèbre refrain *Hi de hee, hi de ho*, qu'il fait reprendre en chœur au public et à ses musiciens. Déjà expérimenté et sûr de lui, Dizzy brille, lors de l'audition, sur le difficile *Cuban Nightmare*. Le style inhabituel de Gillespie déconcerte cependant Calloway, formé à la vieille école burlesque du *vaudeville*, mais le chanteur gardera deux ans son nouveau trompettiste. Dans l'orchestre, Dizzy côtoie Chu Berry, Quentin Jackson, Tyree Glenn, Hilton Jefferson, le guitariste Danny Barker, le bassiste Milt Hinton et le batteur Cozy Cole, hommes au métier sûr mais plus conservateurs que lui. Depuis son séjour chez Chick Webb, Bauzá avait collaboré avec Don Redman et Fletcher Henderson, et il entre chez Calloway vers le mois de décembre (bien qu'il ait souvent affirmé qu'il faisait déjà partie de l'orchestre lorsque Dizzy s'y était joint). Bauzá tentera d'intéresser Calloway à la musique cubaine, le persuadant notamment de graver *Chili con conga*. Gillespie et Bauzá partagent la même soif d'expérimentation et tard dans la nuit, après les concerts, Dizzy joue dans un petit groupe latin dirigé par son ami cubain.



Cab Calloway et son grand orchestre, en 1941.
Dizzy est en haut, à gauche

Il continue d'innover et de se livrer à ses pitreries coutumières, bravant Calloway, qui lui reproche sa musique « chinoise ». « J'étais chez Cab à l'époque où j'ai commencé à fréquenter Monk, écrit Dizzy, et je crois que Cab n'arrivait pas à saisir ce que j'essayais de sortir de ma trompette au sein de son ensemble. Il ne s'agissait en réalité que de nouvelles idees découvertes par Monk et moi la veille au soir. » « Dizzy était insupportable et s'il n'avait pas été un si formidable musicien, il ne serait pas resté aussi longtemps dans l'orchestre, note Calloway dans ses mémoires… Quand Dizzy était avec nous, nous n'apprécions pas ce qu'il faisait. Il voulait constamment doubler le tempo dans ses solos et dans la section des trompettes. Il essayait de nous faire jouer du bebop, et je ne comprenais pas ses idées. » Gillespie trouve pourtant quelques alliés : il se lie d'amitié avec Cozy Cole, qui soutient son jeu de

trompette dans un style flamboyant, proche de celui de Kenny Clarke, et avec Hinton, qui accueille chez lui l'avant-garde du jazz : « Le dimanche après-midi, au début des années 1940, certains musiciens se réunissaient chez moi : Monk, Dizzy, John Collins, Ben Webster et bien d'autres, se souvenait le bassiste. Nous nous organisions des petites séances d'écoute de disques. Nous écoutions beaucoup ceux de Hawk. Il en enregistrait en Europe, que nous nous procurions, puis nous jouions un peu notre propre musique. Il y avait souvent une guitare, une basse et deux instruments à vent, et pendant ce temps, ma femme nous préparait quelque chose à manger à la cuisine. » Dizzy transmet certains de ses concepts harmoniques à Hinton et durant l'été, les deux hommes répètent sur le toit du Cotton Club. Hinton raconte qu'après ses solos, il jetait un coup d'œil vers la section de trompettes. Si Dizzy « aimait ce que je faisais, il hochait la tête. Si ce n'était pas le cas, il se pinçait le nez comme pour dire : "C'était infect !" ».

Le 30 août 1939, avec Calloway, Gillespie grave notamment *Pluckin' the Bass*, composé par Eldridge et son frère Joe, sur lequel il prend un chorus, et *A Bee Gezindt*, où l'on entend les musiciens s'écrier en chœur : « *Here's Diz the wiz, he's a solid blower !* » (« Voilà Diz le génie, en voilà un qui sait jouer ! »), genre de riffs vocaux qui pimentaient certains concerts. Pour Calloway, il compose et arrange *Pickin' the Cabbage*, dont l'un des riffs annonce déjà celui de la première partie de *Manteca*, et il glisse dans son solo sur ce morceau, gravé en mars 1940, quelques dissonances avancées pour l'époque. Il prend sur *Bye Bye Blues* et, quatre mois plus tard sur *King Porter Stomp*, de fougueux chorus où souffle déjà l'esprit du bebop. Il grave également quelques thèmes inégaux avec Calloway : *Hard*

Times, *Limehouse Blues*, qu'il illumine d'une flamme ardente, *Lone Arranger*, *Papa's in Bed With His Britches on*, *Bye Bye Blues*, *Boo Wah Boo Wah*, *Come on With the Come on*, *Lonesome Nights*, *Hot Air* et *Cupid's Nightmare*, de Don Redman, où il introduit, dès la deuxième mesure, d'insolites altérations. Il arrange aussi, pour Cole, *Paradiddle*, qui témoigne de ses affinités particulières pour la batterie et de son oreille pour les cuivres. Calloway reconnaîtra plus tard ouvertement le génie de Gillespie : « Sur le plan musical, s'exclamera-t-il, l'aspect le plus important du jeu de Dizzy n'est pas seulement son rythme, son sens de l'harmonie, ses enchaînements d'accords ou sa facilité technique, c'est le tout. Il maîtrise vraiment la trompette et il peut jouer tout ce qu'il veut dessus. Absolument tout. Voilà la clé de sa musicalité... Diz pourrait s'asseoir avec un orchestre symphonique et exécuter une symphonie aussi facilement que ce qu'il joue actuellement. » À l'époque, cependant, le chanteur recrute Jonah Jones, plus conventionnel, à qui, au grand dépit de Dizzy, il confie la majorité des solos de trompette.

LIONEL HAMPTON

En 1936, le dynamique Lionel Hampton, qui venait d'être engagé par Benny Goodman, avait, à New York, organisé plusieurs séances d'enregistrement sous son nom. Pour l'une d'elles, Charlie Christian, Milt Hinton et Cozy Cole lui avaient recommandé Gillespie. Hampton l'avait d'ailleurs entendu un soir à l'Apollo Theater, remarquant sa virtuosité. Le 11 septembre 1939, peu après ses débuts chez Calloway,

Dizzy se retrouve en studio en l'impressionnante compagnie d'instrumentistes confirmés tels que Christian, Hinton, Cole, Benny Carter, Ben Webster et Clyde Hart, pianiste et arrangeur influencé par Teddy Wilson, qui avait joué à Kansas City dans les années 1920 et participera aux premières expériences du bebop. Il grave *Hot Mallets* avec Hampton et, incidemment, Gladys, la femme de Lionel, ayant mal entendu le prénom de Dizzy, celui-ci sera mentionné comme « C. Gillespie » sur le disque. La musique ressortit encore de l'école swing, mais l'exubérant solo de trompette bouchée de Dizzy, bien qu'encore influencé par Eldridge, ouvre la voie au bebop. « La première fois que j'ai remarqué qu'il avait un style particulier, qu'il y avait quelque chose de nouveau qui sortait de sa trompette, se souvient Hampton, ce fut lors de la séance d'enregistrement du très réussi *Hot Mallets*. Son approche était différente. Il avait cessé de jouer comme Roy Eldridge, Louis (Armstrong) ou d'autres musiciens. C'était un style de trompette complètement inédit, neuf, inouï. Il créa quelque chose de sidérant, d'entièrement nouveau mais très inventif, avec des harmonies, des enchaînements d'accords et un jeu prodigieux. Il y avait un passage où il exécuta un saut de deux octaves, "*baa-bee* !" comme si de rien n'était. Il jouait exceptionnellement bien. »

LA RENCONTRE AVEC BIRD

Depuis quelque temps, Benny Harris, trompettiste de Tiny Bradshaw, persuadait Dizzy de s'intéresser à un jeune saxophoniste alto du Midwest nommé Charlie Parker. Bird venait d'entrer dans l'orchestre du pianiste Jay McShann et il

éblouissait déjà ses pairs par sa facilité, son lyrisme et son jeu à la fois novateur, dépourvu de vibrato, comme celui de Gillespie, et trempé dans le terreau du blues, mais Dizzy – qui avait déjà joué avec ou entendu les meilleurs saxophonistes du moment, Benny Carter, Coleman Hawkins, Chu Berry, Lester Young, Don Byas –, manifestait peu d'empressement. Harris insiste et lui fait écouter le solo de Bird sur *Sepian Bounce*, gravé avec McShann. Quelques mois auparavant, alors qu'il se produisait dans un restaurant de Harlem, Parker avait eu une réalisation fulgurante : « Les accords stéréotypés que l'on employait constamment à l'époque m'ennuyaient et je ne cessais de penser qu'il devait y avoir autre chose. Je l'entendais parfois mais n'arrivais pas à le jouer. Ce soir-là, j'étais en train d'expérimenter sur *Cherokee* et je me rendis compte qu'en utilisant les intervalles supérieurs des accords comme ligne mélodique et en les accompagnant avec les accords appropriés, je parvenais à exécuter ce que j'entendais. Je me sentis revivre. » Dizzy, engagé dans des recherches similaires, consent finalement à tendre l'oreille.

En 1940, un soir où l'orchestre de Calloway donnait un concert à Kansas City, il rencontre Bird par l'intermédiaire du trompettiste Buddy Anderson, originaire de la ville et proche, stylistiquement, du saxophoniste. Les témoignages sur la rencontre diffèrent. Dizzy affirmait avoir immédiatement compris qu'il avait trouvé l'âme sœur : « La première fois que j'ai entendu Charlie Parker, je me suis dit : "Voilà comment notre musique devrait être exécutée." » Anderson raconte toutefois que Dizzy se contenta de jouer du piano pendant que Bird improvisait, et qu'il ne témoigna apparemment pas d'un intérêt particulier pour le saxophoniste. Et selon certaines

sources, la jam-session se déroula dans une chambre de l'hôtel Booker T. Washington, selon d'autres, dans le local du syndicat des musiciens. Quoi qu'il en soit, Parker et Gillespie sympathisèrent aussitôt, et, bientôt liés par une complicité intellectuelle et musicale, deviendront les Castor et Pollux du bebop. Gillespie est plus axé sur la théorie, avec un jeu plus « vertical », Parker plus instinctif, mélodique et bluesy, mais tout aussi saisissant. « Nous nous inspirions l'un l'autre, disait Gillespie. C'était comme l'étincelle lorsque deux étoiles convergent. » Il relate, dans son autobiographie, une anecdote témoignant de l'intensité de leur engagement musical : « Pendant la guerre, les appartements étaient rares, comme ils le sont encore. Ma femme et moi trouvâmes un endroit confortable. Pour éviter des problèmes de bruit, je faisais mes exercices dans un studio et je m'abstenais de jouer des cadences de trompette le soir. À trois heures du matin, on sonne à la porte. Je l'entrebâille en laissant la chaîne de sécurité. C'était Bird, le saxophone à la main, qui me dit : "Laisse-moi entrer, Diz, j'ai une idée. Il faut que tu écoutes ce que je viens de trouver." Je transcrivais les solos de Bird, ce que lui-même n'avait pas la patience de faire. "Pas maintenant, je lui réponds, plus tard, demain. – Non, insiste-t-il, demain, je l'aurai oublié, je l'ai dans la tête, laisse-moi entrer, je t'en supplie." De l'autre pièce, ma femme me crie : "Fiche-le dehors !" et j'obéis en claquant la porte au nez de Bird. Il embouche alors son saxophone et joue le morceau sur le palier. J'attrape un crayon et du papier et je le transcris de l'autre côté de la porte. » Tard dans la nuit, Dizzy et Bird se réunissent aussi parfois avec d'autres musiciens chez le trompettiste et saxophoniste Idrees Sulieman, pour écouter des disques de Stravinski

et d'autres compositeurs. Le besoin constant qu'éprouve Dizzy d'amuser la galerie consterne parfois Bird, moins extraverti, mais le tempérament comique du trompettiste ne le dispute en rien à son sérieux musical. Quasiment jamais, en effet, malgré sa dilection pour la plaisanterie, il ne galvaudera son jazz dans l'espoir d'élargir ou de séduire son public. « Ce n'est pas à l'art de devenir populaire, écrivait Oscar Wilde, c'est au peuple de devenir artistique. » Gillespie l'avait bien compris, qui confiera plus tard au batteur Art Taylor : « Je joue d'abord pour moi-même puis pour les musiciens, et j'espère alors que les auditeurs aimeront ce que je fais. »

BOPPING AU MINTON'S

À New York, durant son séjour chez Calloway, il expérimente plus hardiment, la nuit, lors de jam-sessions : au Victoria Bar and Grill, sis au coin de la 141ᵉ Rue et de la 7ᵉ Avenue, au Minton's Playhouse, au Clark Monroe's Uptown House, situé sur la 134ᵉ Rue, à Harlem, au Kelly's Stables, ou chez Mary Lou Williams, qui réunit dans son appartement de Sugar Hill les étoiles montantes du jazz : Bud Powell, Thelonious Monk, Sarah Vaughan (qui s'appelle encore Vaughn à l'époque), Tadd Dameron, Erroll Garner, Illinois Jacquet. Il jamme aussi au Savoy Ballroom, en 1942, avec Jay McShann, avec qui joue alors Bird, et répète avec Buddy Anderson, un des membres les plus aventureux de l'orchestre.

Minton's, situé dans l'hôtel Cecil, sur la 118ᵉ Rue, avait été ouvert en novembre 1940 par Henry Minton, ancien saxophoniste et premier délégué noir du syndicat des musiciens de



Thelonious Monk, Howard McGhee,
Roy Eldridge et Teddy Hill au Minton's Playhouse

New York. Après un essai peu concluant avec un groupe de dixieland, il confie la direction musicale du club à Teddy Hill, qui venait de dissoudre sa formation. Bien qu'ayant finalement congédié Clarke de son orchestre, Hill le charge de recruter de jeunes musiciens. Celui-ci engage alors Thelonious Monk, Nick Fenton (basse), Joe Guy (trompette) et Kermitt Scott (saxophone) et bientôt tous les grands jazzmen : Charlie Christian, Bud Powell, Dizzy, George Wallington, Denzil Best, Harold West, Illinois Jacquet, Shadow Wilson, Sid Catlett, Freddie Webster, Max Roach, Mary Lou Williams, John Simmons, Oscar Pettiford, Tadd Dameron, Don Byas, Lester Young, « Hot Lips » Page (considéré par Gillespie comme un joueur de blues hors pair) viennent y faire le bœuf. Ils n'y sont pas rémunérés mais le lieu, chaleureux, est propice à l'amitié et les musiciens, excellemment nourris sans bourse délier. Monk, Christian et d'autres amis aiment à s'y attarder après la fermeture afin d'explorer de nouvelles idées et Monk s'y laisse enfermer pour la nuit, afin de pouvoir jouer et composer à sa guise. Bird, récemment arrivé de Kansas City, et qui fréquente le Clark Monroe's Uptown House, les y rejoindra bientôt.

Après les jam-sessions au Minton's, les jazzmen achèvent fréquemment leur virée au Clark Monroe's. En mai 1941, Jerry Newman, un étudiant de Columbia University, ami de l'écrivain Jack Kerouac, y enregistre, sur un petit magnétophone portatif, des séances, éditées six ans plus tard, où l'on peut entendre Gillespie, Nick Fenton, Kenny Clarke et Kenny Kersey, pianiste relativement méconnu qui remplacera Mary Lou Williams, l'année suivante, dans l'orchestre d'Andy Kirk. *Stardust* se caractérise par un style encore swing, mais sur un morceau basé sur les accords d'*Exactly Like You* et subséquemment baptisé *Kerouac*, Dizzy, malgré l'ombre toujours planante d'Eldridge, s'exprime avec une grande liberté de phrasé et de vertigineuses cascades de notes. Il discute longuement d'harmonie avec Monk, rencontré trois ans plus tôt au Savoy Ballroom. Monk lui avait montré l'accord demi-diminué, dont le trompettiste usera libéralement dans plusieurs de ses compositions, ainsi que l'emploi de certains chromatismes. Dizzy affirmait d'ailleurs avec modestie avoir appris l'harmonie de Monk, Benny Carter, Art Tatum et Clyde Hart, et le rythme de Charlie Parker.

« Ce que nous faisions au Minton's, c'était jouer sérieusement, écrit-il dans son autobiographie, c'était créer un

nouveau dialogue entre nous, mêlant nos idées pour élaborer un style musical inédit. Il n'existe qu'un nombre limité de notes et ce qui donne naissance à un style, c'est la façon de passer d'une note à l'autre. Nous avions une formation de base en harmonie européenne et en théorie musicale, qui se superposait à notre connaissance de la tradition musicale afro-américaine. Nous inventions notre propre façon d'aller d'un endroit à l'autre… Peut-être la seule véritable différence avec notre musique, c'est que nous phrasions autrement. Sur le plan musical, nous changions notre façon de parler afin d'exprimer ce que nous ressentions. Le nouveau phrasé alla de pair avec un nouvel accent. Notre musique avait un accent inédit. »

On ne s'immisce pas impunément dans le cénacle du Minton's : pour les novices, se mesurer aux boppers, qui s'efforcent par tous les moyens de préserver leur avancée, constitue l'épreuve du feu. « Nous jouions *Epistrophy* ou *I've Got My Love to Keep Me Warm*, raconte Kenny Clarke, juste pour empêcher les autres types de monter sur scène, parce que nous savions qu'ils ne pouvaient pas comprendre notre façon d'harmoniser. Nous éliminions les béotiens et notre clique était basée sur notre connaissance des nouveaux accords. » « Les modulations que nous inventions, renchérit Dizzy, étaient tout ce qu'il y avait de plus bizarre, surtout si un nouveau venu s'amenait avec un instrument et essayait d'improviser avec nous. » Outre les réharmonisations complexes, les tempos étaient fulgurants. « La plupart des musiciens ne songeaient même pas à jouer quand Bird et Dizzy venaient jammer, se souvenait Miles Davis. On restait dans la salle, à écouter et à apprendre… C'était là qu'un musicien se faisait

vraiment les dents… Il fallait passer au Minton's pour se tailler une réputation parmi les musiciens. » Dizzy, fou de rythme, donne souvent des indications aux batteurs du club. Et, comme en témoigne Kenny Clarke, il parvient finalement à détrôner son idole : « Une fois, après avoir essayé pendant des semaines, Dizzy a vaincu Roy Eldridge. Ce fut une soirée parmi tant d'autres, mais cela eut un retentissement considérable. Roy avait été le meilleur pendant des années. Après cela, nous avons resserré les rangs. » « Dommage que ce dut être ainsi, qu'il ait fallu massacrer ses amis pour qu'ils se sentent inférieurs de façon à ce qu'ils s'améliorent, se lamentait Hampton Hawes dans *Raise up off Me*, son autobiographie. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit, en musique. On joue par amour, et pour que les gens soient heureux. » Ce féroce esprit de compétition favorise néanmoins la cristallisation de certains éléments caractéristiques du bebop : impétueux traits commençant par des triolets et usant de degrés ou d'intervalles altérés, tritons, en particulier, gammes augmentées, notes de passage, chromatismes, asymétrie des phrases et déplacements de rythmes avec effet de dislocation des barres de mesure ; accompagnement en accords et jeu linéaire de la main droite, pour les pianistes ; affranchissement progressif, pour les bassistes, des stricts *walking lines* et de la fondamentale, et, pour les batteurs, d'un concept purement métronomique.

FREE LANCE

En septembre 1941, à l'issue d'un concert à Hartford, dans le Connecticut, Cab Calloway accuse Gillespie de lui avoir lancé une boulette sur scène. Pour une fois, cependant, le coupable n'est pas lui mais Jonah Jones, son voisin de pupitre. Dizzy nie vigoureusement les faits. Une altercation s'ensuit : Calloway gifle le trompettiste. Toujours prompt à la riposte, Dizzy sort son couteau et vise l'estomac du chanteur, qui lui saisit le poignet. Chu Berry et Benny Payne parviennent à séparer les deux adversaires mais le couteau entaille légèrement la cuisse et le poignet de Calloway, lequel congédie aussitôt Dizzy. « Cab Calloway a encore mal au postérieur, un médecin lui a fait dix points de suture », claironne la revue *Down Beat*, déformant quelque peu l'incident. Du chanteur, Dizzy retiendra l'exigence et le professionnalisme ainsi que certaines ficelles du show-business, la façon, notamment, de mettre le public dans sa poche en le faisant participer, en le rendant complice.

À Boston, il remplace alors Taft Jordan pendant deux semaines dans la formation qu'Ella Fitzgerald avait héritée de Chick Webb. Incidemment, le saxophoniste et arrangeur Edgar Sampson, directeur musical de l'ensemble, collaborera par la suite avec des musiciens latins amis de Gillespie dont Tito Puente et Mario Bauzá. Chez Ella, Dizzy retrouve Kenny Clarke et commence avec lui à jeter les bases de ce qui deviendra, plus tard, *Salt Peanuts*. Il apporte aussi à Sampson son arrangement de *Down Under*, sur lequel le trompettiste Dick Vance improvise et qu'il vendra à Woody Herman, mais l'orchestre de Fitzgerald se dissout peu après.

De novembre 1941 à avril 1942 il joue avec le sextette du saxophoniste, trompettiste et arrangeur Benny Carter. Vétéran des orchestres de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Charlie Johnson, Chick Webb et Willie Lewis, Carter dirigeait, depuis 1928, ses propres formations. « Il se meut avec la grâce et l'élégance de ceux qui ont coutume de marcher avec les rois », disait de lui Rex Stewart. Dizzy débute avec Carter lors d'un concert au musée d'Art moderne de New York, puis le groupe se produit à Kelly's Stable, sur la 52ᵉ Rue. Surnommée « Swing Street », ou simplement « The Street », la 52ᵉ Rue, entre la Cinquième et la Sixième Avenue, où pullulaient les clubs, était devenue le nouveau centre de gravité du jazz, y attirant les noms les plus prestigieux. Carter, affable et ouvert d'esprit, accorde une considérable licence à ses musiciens, et dans le cadre de cette petite formation, que rejoindra Kenny Clarke et qui préfigure celles du bebop, Dizzy peut enfin donner libre cours à son inventivité. Son audace attire l'attention des autres musiciens, qui se précipitent au club pour l'écouter, et qui copieront bientôt ses idées. « Celui qui a conçu ou inventé la trompette savait qu'il y avait certaines choses apparemment impossibles à exécuter sur cet instrument. Mais on a oublié de prévenir Dizzy… et il les a jouées ! » s'exclamait Carter. Dizzy participe aussi à un *nickelodeon*, petit film dans lequel apparaissent Carter et Maxine Sullivan, la chanteuse de l'orchestre, et c'est à cette époque qu'il compose *Night in Tunisia*, alors baptisé *Interlude*. *Night in Tunisia* débute par un *tumbao* (*obbligato* de style cubain) sur les accords de *mi* bémol septième et de *ré* mineur. À la partie A, prolongeant ce schéma harmonique, et au pont, basé sur des cadences relativement simples, succèdent un roboratif interlude plus ou moins

chromatique et quatre mesures de break. « Pendant la pause, explique-t-il, je me suis assis au piano pour improviser des accords. En réalité, c'étaient des accords de treizième, la treizième se résolvant sur un *ré* mineur. J'ai observé les notes des accords tandis que je les jouais et remarqué qu'elles formaient une mélodie. Je n'ai alors plus eu qu'à écrire le pont et qu'à mettre un rythme dessus et j'avais terminé. Nous ne l'avons pas interprété dans le film mais je m'en suis souvenu lorsque je suis parti de là, et je l'ai retranscrit. La mélodie avait un caractère très latin, oriental, même. Le rythme – la façon dont nous le jouions avec des accents rythmiques –, découlait du bebop, et ce mélange a donné naissance à un genre de syncopes très spéciales dans la ligne de basse. En fait, pour la première fois dans un morceau de jazz que j'aie jamais entendu, la ligne de basse ne faisait pas un-deux-trois-quatre, "*boom, boom, boom, boom*". Après, nous avons joué ce morceau sur la 52[e] Rue et nous l'avons intitulé *A Night in Tunisia*. » Le nom de Frank Paparelli figure comme coauteur sur les partitions, faveur qu'accorda Dizzy à ce pianiste pour lui avoir transcrit *Night in Tunisia* afin de le publier.

Durant la période de Noël 1941, Dizzy part en tournée au Canada avec l'orchestre du saxophoniste et clarinettiste Charlie Barnet, qu'il juge assez fade. Il exaspère parfois Barnet, mais impressionne fortement Joe Guy, qui prendra la relève de Gillespie après son départ, puis rejoint Benny Carter, alors engagé au Famous Door, sur la 52[e] Rue.

Suit un bref intermède free lance aux côtés de Claude Hopkins, Fess Williams et Fletcher Henderson, et au printemps 1942, remplaçant Ellis Whitlock, il joue avec le saxophoniste, pianiste et xylophoniste Les Hite, dont l'arrangeur, Gil Fuller, collaborera plus tard avec lui. Dizzy, en pleine possession de ses moyens, enregistre avec Hite et improvise superbement sur *Jersey Bounce* dans un langage déjà bebop, avec des passages en doubles croches. Il tolère toutefois mal la médiocrité de certains confrères : « Hite avait un batteur nommé Oscar Bradley qui était comme un batteur de studio, raconte Gillespie. Il avait l'habitude de faire des fioritures et des roulements et de ficher mon solo en l'air. Je lui ai alors indiqué ce qu'il devait exécuter sur sa batterie et où il pouvait placer cela, mais un jour qu'on se produisait à l'Apollo, au moment où je me suis levé pour jouer, cet imbécile s'est mis à me sortir tous ses rataplans. Je me suis immédiatement rassis. Les Hite m'a regardé, j'imagine que cela lui a paru bizarre, mais après avoir quitté Cab Calloway et lui avoir donné un coup de couteau dans le cul, je jouissais d'une certaine réputation, une réputation qui m'a d'ailleurs permis d'échapper à la conscription ! D'autres chefs d'orchestre ne me mentionnaient même pas. » Hite, néanmoins, las de l'humeur belliqueuse de Gillespie, finit par se quereller avec lui et le congédie.

Dizzy se joint ensuite à l'orchestre de Lucky Millinder, très populaire à Harlem, avec qui collaborent alors le trompettiste Freddie Webster, l'excellent saxophoniste alto Tab Smith, Bill Doggett, Nick Fenton, le batteur Panama Francis et la chanteuse « Sister » Rosetta Tharpe. Dizzy amène Thelonious Monk à Millinder, qui engage le pianiste en remplacement de Doggett mais ne l'apprécie guère. Avec Millinder, Gillespie enregistre *Little John Special*, arrangé par Smith. Ce blues comporte un riff dansant que, explique Dizzy, « je jouais depuis quelque temps pour amener un rythme sous le saxophone soliste. Les saxophones exécutaient alors le même riff

sous le bassiste afin de former un motif récurrent. Le riff devint important par la suite et constituerait la base d'une de mes compositions les plus connues, *Salt Peanuts*. » On entend ce fameux riff, déjà employé, au demeurant, en 1930 par Louis Armstrong dans *I'm a Ding Ding Daddy*, par Count Basie, en 1937, dans le premier enregistrement de *One o'Clock Jump* et par John Kirby, deux ans plus tard, dans une version de *Sweet Georgia Brown* arrangée par Charlie Shavers, derrière le solo de baryton. Dizzy prend un bref et incisif solo où sa sonorité claironnante et tendue contraste avec le vibrato moelleux de Smith, et où il utilise un trait en triolet qu'il reprendra plus tard dans *Redcross*. *Salt Peanuts*, rédigé la même année par Dizzy et Kenny Clarke, deviendra l'un des premiers standards du bebop. Dizzy grave également *Mason Flyer* avec Millinder, puis, à son tour, Millinder le congédie, mais, se défend Gillespie, « Lucky n'avait pas besoin d'une raison logique pour vous congédier. Chez lui, ce besoin de congédier était maladif. »

Il se produit alors avec le pianiste Calvin Jackson et s'installe chez sa mère à Philadelphie. Décidant de diriger son propre groupe il forme un quartette avec le pianiste et saxophoniste Johnny Acea, le bassiste Oscar Smith et une succession de batteurs dont Stan Levey, d'origine juive et ancien boxeur professionnel. Il est engagé avec sa nouvelle formation au club Downbeat, où il poursuit ses investigations harmoniques et, avec sa générosité coutumière, partage une fois de plus ses connaissances avec ses collaborateurs.

EARL HINES

Précurseur du piano moderne, Earl « Fatha » Hines est de passage à Philadelphie avec son orchestre dont le chanteur, Billy Eckstine, jouit d'une considérable notoriété. Eckstine et Shadow Wilson, disciple de Kenny Clarke et batteur de Hines, persuadent Dizzy d'entrer dans l'ensemble du pianiste, qui l'avait déjà écouté avec Cab Calloway. Dizzy accepte (« Il avait plein de jeunes types qui voulaient tous jouer dans le style moderne », note-t-il), et recommande Charlie Parker, à qui Hines achète un saxophone ténor. En janvier 1943, Gillespie se joint à cet ensemble, plus enthousiasmant, pour lui, que celui de Calloway, et qui inclura Fats Navarro, Gene Ammons, Dexter Gordon et Sarah Vaughan (amenée par Dizzy). Il y retrouve d'anciens comparses : Budd Johnson, Benny Harris, le tromboniste Bennie Green et l'excellent saxophoniste alto Scoops Carry. Pour les jeunes Turcs de l'orchestre, Hines appartient encore à la « vieille garde », mais son professionnalisme force l'admiration. Ils tentent parfois de le piéger en s'abstenant de jouer après ses solos, mais le pianiste continue d'improviser sans se démonter. Benny Harris conservait un souvenir émerveillé de son passage chez Hines : « Ils swinguaient et jouaient comme des fous. Nous répétions tellement que chacun connaissait exactement la partie de tous les autres, si bien que si on ratait une note, quelqu'un d'autre exécutait immédiatement quelque chose de swinguant pour rattraper cela. » Comme les précédents employeurs de Gillespie, Hines ne discerne pas vraiment le génie de sa recrue. « À l'époque, Dizzy ne pensait qu'à jouer à toute vitesse sur sa trompette, déclare-t-il. Il ne se préoccupait guère de son son.

Je l'utilisais pour des morceaux rapides, mais pour la qualité du son, je faisais appel à un autre membre de la section de trompettes. » En revanche, le compositeur Gunther Schuller, qui eut l'occasion d'écouter l'orchestre de Hines dans sa jeunesse, fut, lui, fortement impressionné par « les quintes diminuées, les accords et les substitutions modernes et les traits de Dizzy Gillespie dans la section des trompettes ».



L'orchestre d'Earl Hines à l'Apollo, en 1943, avec Hines et Sarah Vaughan au piano. Dizzy est à l'extrême gauche, Bird à l'extrême droite

Là encore, Dizzy dispense ses enseignements à ses confrères, dont Green et les trompettistes Shorty McConnell et Gail Brockman. « J'écoutais beaucoup Dizzy, témoigne Green : il était assis juste derrière moi. Il y avait pas mal de types, dans l'orchestre, qui n'arrivaient pas à comprendre ce qu'il faisait tout en admirant son contrôle et son exécution. Je ne pigeais pas grand-chose, moi non plus, mais ça me plaisait.

Dizzy m'emmenait chez lui et, au piano, il me montrait des accords de substitution et d'autres trucs qu'il faisait. C'était comme aller à l'école. Je me souviens d'avoir commencé à improviser sur un passage de huit mesures qu'il avait écrit. Cela m'a ouvert de nouveaux horizons. Je me suis alors mis à travailler des choses qu'il m'indiquait et en un rien de temps, à improviser de plus en plus. » Souvent, comme à l'Apollo Theater, en 1943, Sarah Vaughan, remarquable instrumentiste, exécute des duos de piano avec Hines. « Si tu jouais dans la mauvaise tonalité, elle t'assommait avec le couvercle du piano à queue », s'amusait Dizzy. Il lui rédige un arrangement de la chanson *East of the Sun*, trop déconcertant pour Hines, mais qu'elle enregistrera par la suite avec Parker et Gillespie. « Nous swinguions tellement que Dizzy descendait, m'attrapait et se mettait à danser le jitterbug comme un fou », se souvenait Vaughan.

Inséparables, Dizzy et Bird répètent constamment ensemble et se montrent mutuellement des exercices. « Charlie Parker entendait les rythmes et les motifs rythmiques différemment, dit Dizzy, et après que nous avons commencé à jouer ensemble, je me suis mis à jouer plus comme lui sur le plan rythmique. En ce sens il m'a influencé – nous tous, en réalité – parce que ce qui fait le style ce n'est pas ce que l'on joue mais la façon dont on joue. » Hines se produit d'abord à Chicago et à Detroit puis dans l'Arkansas, où Gillespie est attaqué à coups de bouteille par un Blanc raciste insistant pour qu'il exécute *Darktown Strutters' Ball*, aux relents esclavagistes. Bird vole au secours de son ami en traitant l'intrus de « cuistre ». Dizzy, souvent en collaboration avec son complice, exerce également ses talents de compositeur et d'arrangeur au sein de

l'orchestre. Il propose notamment à Hines son arrangement de *Pickin' the Cabbage*, sur lequel Bennie Green improvise, soutenu par de merveilleux contre-chants de Parker et de Gillespie. « Diz écrivit de splendides morceaux pour nous, se souvenait Earl Hines. En fait, il rédigea un petit air qu'il ne savait pas comment appeler. Comme nous entendions tant parler de la guerre en Europe, je lui dis, appelons-le *Night in Tunisia*, et c'est resté comme ça. Il y avait quelques autres thèmes. Ils font encore partie de mon répertoire. Quelle bande de joyeux drilles ! » Gillespie nia toujours que ce soit Hines qui ait baptisé *Night in Tunisia* ce thème, que Dizzy enregistrera avec l'orchestre de Boyd Raeburn, en 1945.

Ne vivant que pour son art, le trompettiste reçoit chez lui une foule d'amis musiciens et continue de fréquenter les jam-sessions. Bird et lui improvisent parfois au McDougal's Tavern, à Greenwich Village. À Philadelphie, Howard McGhee, alors trompettiste de Charlie Barnet, vient « bœufer » toute une nuit à leur hôtel avec eux et d'autres *sidemen* de Hines.

Vers le milieu de l'année, Billy Eckstine, devenu célèbre avec *Stormy Monday Blues*, *I'm Falling For You* et *Jelly, Jelly, Jelly*, décide de former son propre orchestre. Peu après, Bird et Dizzy quitteront Hines pour le rejoindre.

En raison du boycott des enregistrements décrété par James Petrillo, le président de l'American Federation of Musicians, qui s'étend d'août 1942 à septembre 1943, tout un pan de l'histoire du jazz est demeuré dans l'ombre. La fin de 1943, avec la reprise des enregistrements, consacre déjà l'avènement du bebop. Cependant, un *Sweet Georgia Brown*, gravé en février 1943 dans une chambre du Savoy Hotel de Chicago avec Charlie Parker et Oscar Pettiford, atteste la maturité

croissante de Gillespie et, déjà, sa maîtrise de ce nouveau vocabulaire musical. Ces enregistrements, tenus pour perdus, retrouvés en 1985 et commercialisés l'année suivante, furent effectués par un amateur, Bob Redcross, et Gillespie et Parker se galvanisent mutuellement. Le trompettiste Benny Bailey se souvenait également d'une soirée de 1943 à l'hôtel Majestic, à Cleveland, où Dizzy vint jammer devant Tadd Dameron, Freddie Webster et d'autres musiciens encore adolescents : « Bud Powell, Eddie Vinson, Tadd Dameron – ils y étaient tous. Quand Diz a commencé à jouer, je me suis demandé ce qui se passait. C'était tellement différent de tout ce que j'avais entendu jusque-là ! Complètement différent ! D'abord, j'ai cru qu'il faisait des fausses notes, puis je me suis dit : "Quelle importance, après tout ?" Mais plus je l'écoutais, plus je devenais fasciné. »

Dizzy collabore ensuite brièvement avec l'Afro Cuban Rumbas d'Alberto Socarrás, grand orchestre au sein duquel se côtoient jazzmen et musiciens latins, et, en septembre, avec Coleman Hawkins. En octobre, sur la recommandation de Wallace Jones, trompettiste d'Ellington, il se produit quatre semaines avec le Duke au Capitol Theatre de Broadway, avec Lena Horne, les Deep River Boys et le danseur Peg Leg Bates en vedette. Contraint de se plier à la discipline ellingtonienne il n'aura toutefois guère l'occasion d'y manifester son talent et devra se contenter d'écouter les solos des membres de l'orchestre. Dans *Music Is My Mistress*, son autobiographie, Ellington mentionne néanmoins le passage éclair de Gillespie dans sa formation.

L'explosion du bebop
et le big band de Billy Eckstine

LA 52ᴱ RUE

À Minneapolis, Dizzy avait rencontré Oscar Pettiford, jeune et talentueux bassiste d'origine en partie amérindienne. Pettiford, né en 1922 à Okmulgee, dans l'Oklahoma, venait d'arriver à New York après avoir collaboré avec Charlie Barnet et il commençait à créer un style, influencé par celui de Charlie Christian, à la fois très mélodique et harmoniquement audacieux, libéré du carcan de la tonique. « Il exécutait la mélodie sur sa basse comme un soliste – comme une trompette ou un autre instrument mélodique », notait Dizzy. Pettiford jouera lui aussi un rôle important dans la genèse du bebop avant de s'établir, plus tard, en Scandinavie. Kelly's Stable, club du Village où les musiciens d'avant-garde se retrouvaient pour jammer, avait offert de l'engager avec Dizzy, mais les deux hommes avaient jugé la paie, de soixante-quinze dollars, insuffisante. « Je m'étais produit auparavant à l'Onyx Club, se souvenait Pettiford, et je connaissais bien le patron, Mike Westermann. Je lui demandai si je pouvais être embauché à nouveau. Il m'accueillit avec joie. Appelons cet

ensemble "groupe de Diz", suggérai-je. Mais Diz répondit : "Non, donne-lui ton nom, c'est toi qui as obtenu ce travail." Nous le baptisâmes finalement "groupe de Gillespie-Pettiford". Nous souhaitions que Bird se joigne à nous, mais il n'avait pas sa carte syndicale. Il semblait n'avoir jamais de carte ! » Selon d'autres versions, Parker se trouvait alors à Kansas City et n'aurait apparemment pas reçu le télégramme de Dizzy l'invitant à venir jouer avec Pettiford et lui. Les deux hommes se produisent à l'Onyx, sur la 52e Rue, pendant l'hiver de 1943 à 1944, partageant l'affiche avec Billie Holiday.

Bud Powell, premier choix de Dizzy et de Pettiford, retenu au côté de Cootie Williams, n'est pas disponible et au début, Billy Taylor et Thelonious Monk viennent parfois improviser au pied levé avec cette exaltante formation. Gillespie recrute finalement George Wallington (Giacinto Figlia), discret pianiste d'origine sicilienne que Dizzy avait rencontré l'année précédente à McDougal's Tavern, où il collaborait avec un guitariste. « J'ai entendu Bird et Diz pour la première fois en 1942 au Village, dans un endroit appelé McDougal's Tavern, témoigne Wallington. De 1942 à 1948, on ne vivait que pour jouer. Nous étions obsédés par la nouvelle musique. On lisait tant de plaisir sur les visages ! On terminait nos engagements habituels à trois heures du matin, puis on allait jouer jusqu'à sept heures dans un club qui restait ouvert tard la nuit. On attendait ensuite quelques heures jusqu'à ce que les studios Nola ouvrent, à neuf heures. On louait alors un studio et on continuait de répéter. » Le reste du groupe consiste en Don Byas, suivi de Budd Johnson, saxophoniste d'obédience swing, puis de Lester Young, qui avait côtoyé Johnson quelques mois plus tôt dans le big band du saxophoniste Al



Oscar Pettiford

Sears ; et en Harold « Doc » West, ancien batteur de « Hot Lips » Page, qui avait participé à l'enregistrement de *Sepian Bounce* avec Jay McShann, suivi de Max Roach, âgé de dix-neuf ans et habitué du Minton's, qui remplace Kenny Clarke, enrôlé dans l'armée. Comme Clarke, Roach deviendra l'un des chefs de file du bebop. Johnson transcrit souvent des morceaux pour le groupe et en contrepartie, il demande à Dizzy de lui rédiger certains de ses solos. Au sein de cette petite formation, Gillespie peut improviser sans entraves et exécuter ses propres compositions. « Nous chauffions comme ce n'est pas permis, disait Dizzy. C'était inouï, les gens n'en revenaient pas. Les musiciens accouraient de partout. À peine débarqués, les soldats se précipitaient à l'Onyx Club. » Les trompettistes, en particulier, sont sidérés par Gillespie, ce phénomène, qui les dépasse en vélocité et atteint des notes suraiguës. Roy Eldridge, toujours très compétitif – « Chaque fois qu'il prend son instrument et qu'un autre trompettiste est là, il a envie de l'enfoncer », constatait Gillespie –, débarque parfois sans crier gare, prêt à en découdre avec les jeunes loups. Les musiciens s'attardent volontiers au club après la fermeture afin de jouer entre eux, pour le plaisir. Sur un fragment de *Night in Tunisia* enregistré à l'époque, Dizzy construit un superbe solo où surgit, dès le début, une de ces fameuses quintes diminuées emblématiques du bebop. Un soir où Wallington est malade, Tadd Dameron le remplace, et, selon son propre aveu, il s'inspira des trouvailles de Gillespie pour certaines de ses compositions. Le jeune Art Farmer, lui aussi ébloui par Dizzy, confiait qu'à l'époque : « Il était parfois trop difficile de savoir ce qu'il faisait, et bien plus encore de le rejouer. »

Le répertoire du groupe inclut de nombreux thèmes inédits et fréquemment basés sur des riffs de big bands : *Salt Peanuts* (que Coleman Hawkins, ouvert aux idées nouvelles, enregistrera avant Gillespie), *For Bass Faces Only* (qui deviendra *One Bass Hit*) et *Max Is Making Wax* de Pettiford (issu de *Something For You* et inspiré par Max Roach). Mais Pettiford perdant, sous l'emprise de l'alcool, tout contrôle de lui-même, Gillespie le quitte pour aller jouer au Yacht Club (l'ancien Famous Door, situé en face de l'Onyx et rebaptisé Down Beat en mai 1955), avec Budd Johnson, qui boit lui aussi, mais avec un peu plus de retenue, Max Roach, Leonard Gaskin (contrebasse) et Clyde Hart. Au Yacht Club, le groupe partage l'affiche avec Billy Eckstine, qui deviendra bientôt l'employeur de Dizzy.

En mai, Gillespie entre dans le sextette plus conventionnel du bassiste John Kirby, réunissant Ben Webster (saxophone ténor), George Johnson (alto), Billy Kyle ou Ram Ramirez (piano) et Bill Beason (batterie), et qui interprète de façon jazzy des morceaux de musique classique et d'anciens standards. Il grave avec Kirby *Close Shave*, *Irresistible You*, *Taking a Chance on Love*, *Rose Room*, avec un formidable solo, et *Perdido*, mais quittera Kirby pour s'envoler vers des horizons musicaux plus stimulants.

LE BEBOP

En 1929, la syllabe « *bop* » était apparue pour la première fois dans *Four or Five Times* des McKinney's Cotton Pickers. Dix ans plus tard, Ella Fitzgerald avait utilisé l'onomatopée

« rebop » avec Chick Webb au Savoy Ballroom, dans son scat sur la fin de *Tain't Whatcha Do*. En 1945, Lionel Hampton avait enregistré *Hey Ba Ba Re Bop*, et Thelonious Monk avait baptisé « bipbop » le style effervescent que lui et ses amis élaboraient. À l'Onyx, Dizzy employait des allitérations similaires : « Je faisais "*Dee da pa n de bop*" ou "*De bop da du ba di baba debop*" et nous démarrions là-dessus. Les gens croyaient qu'il s'agissait des noms des morceaux. » Progressivement, « rebop », puis « bebop » devient le nom de cette nouvelle musique. Mais, préciseront Gillespie et Charlie Parker, « peu importe l'étiquette qu'on nous colle, le bebop, c'est juste la façon dont nous sentons le jazz ».

Un nombre croissant de jazzmen afro-américains, las de la fadeur et du racisme de l'ère swing (la plupart des big bands blancs de l'époque jouissaient d'un succès bien supérieur aux formations noires tout en leur volant de nombreuses idées), las aussi de jouer les amuseurs de service, comme Louis Armstrong, Fats Waller ou Cab Calloway, et désireux d'improviser plus longuement que dans le cadre des solos accordés par les grands orchestres, se convertissent à leur tour au bebop. À la fois exigeant et pétri d'humour, le bebop affectionne les tempos fulgurants, les syncopes et les contretemps (ce que les boppers appellent « *turn the rhythm around* », retourner le rythme). Les morceaux empruntent souvent le canevas harmonique d'airs déjà existants, mais avec des mélodies insolites, nerveuses et heurtées, généralement construites sur des riffs ou de petits motifs. Ces expérimentations déconcertent les philistins, suscitant bon nombre de critiques ineptes. « Le bebop a ramené la musique vingt en ans en arrière », pontifie notamment Tommy Dorsey.

Le quintette (saxophone, trompette, piano, basse, batterie) succède aux big bands des années 1930 et deviendra la formule consacrée du bebop puis du hard bop. Les Blancs s'empressent bientôt de copier les tenues vestimentaires des boppers (dont le béret, les lunettes et la barbiche de Dizzy), leur argot, le *jive*, et leur esthétique du *cool* et du *hep* (ou *hip*, ce qui est imprévisible, inventif). « Dès qu'il est devenu commercial, déplorait Gillespie, notre style a été corrompu par la presse et l'industrie musicale. D'abord les personnalités et les faiblesses des gens ont commencé à devenir plus importantes, aux yeux du public, que la musique elle-même, puis on a dilué la musique. » Un phénomène de récupération similaire n'a cessé, au demeurant, de se produire avec tous les styles de la musique afro-américaine. Ainsi en est-il du rap (désigné, incidemment, par ses créateurs noirs, non pas par cette appellation mais par celle de « hip hop »), méprisé ou fustigé, comme le bebop à ses débuts, par l'*establishment* blanc, et aujourd'hui objet d'un lucratif négoce à l'échelon international.

BILLY ECKSTINE

Après ses études à l'université de Howard, à Washington, le charismatique Billy Eckstine avait commencé à chanter dans des clubs de Buffalo, puis s'était produit à Chicago. Budd Johnson l'y avait repéré et l'avait recommandé à Earl Hines. Durant son séjour chez Hines, de 1939 à 1943, Eckstine avait aussi, à l'occasion, joué de la trompette. À New York, il était venu à plusieurs reprises improviser au Clark Monroe's Uptown House et dès sa rencontre avec Gillespie, en 1939, il

en avait pleinement reconnu le talent. Sympathique et chaleureux, Eckstine était apprécié de tous les musiciens. « J'adore ce type, disait de lui Count Basie. Je l'aime tellement que je ne pourrai jamais en faire assez pour lui. C'est vraiment quelqu'un de merveilleux, un de mes meilleurs amis. »

Engagé au Yacht Club au même programme que Dizzy au printemps 1944, Eckstine lui confie la direction musicale du big band qu'il constitue, poste que Charlie Parker convoitait. Le chanteur recrute notamment Dexter Gordon, Budd Johnson, le tromboniste et arrangeur Jerry Valentine, Shadow Wilson, Gene Ammons, Charlie Parker et Sarah Vaughan. Outre Gillespie, la section de trompettes consiste en Buddy Anderson, Gail Brockman et Shorty McConnell. Tadd Dameron, Budd Johnson, Jerry Valentine et John Malachi écrivent des arrangements, Dizzy apporte une nouvelle version de *Night in Tunisia* et invente des riffs orchestraux pour soutenir Eckstine pendant qu'il chante, et Count Basie offre quelques partitions. Art Blakey, Wardell Gray, Freddie Webster, Kenny Dorham, Fats Navarro, le saxophoniste alto John Jackson et le contrebassiste Tommy Potter se joindront aussi à ce légendaire orchestre, dont le personnel fluctuera en raison de la guerre. Dizzy se charge de former les musiciens et Idrees Sulieman raconte que lorsque Blakey débuta avec Eckstine, il jouait tellement mal que Gillespie lui donna des cours de batterie : « Dizzy l'emmena et lui montra comment placer les accents, quoi faire, et on dit qu'à partir de ce soir-là, il se mit à jouer comme il joue aujourd'hui. Dizzy Gillespie lui enseigna la batterie. »

« Je n'en croyais pas mes oreilles. L'orchestre s'en est bien sorti et je n'ai jamais été aussi stupéfait de ma vie ! Je n'en revenais pas qu'il s'agisse du même batteur. Dizzy savait comment expliquer les choses de façon à ce qu'on les comprenne du premier coup. »

La tournée d'Eckstine commence à Wilmington, dans le Delaware, et le big band ne remporte qu'un succès relatif en raison, d'une part, de l'absence d'enregistrements due à l'interdiction décrétée par le syndicat des musiciens, de l'autre, de l'aspect déroutant de cette musique – abstraite et imprévisible – pour les danseurs. Néanmoins, grâce, notamment, au charme et au talent d'Eckstine (outre de la trompette, il joue aussi, parfois, du trombone à pistons) et de Sarah Vaughan et à l'enthousiasme communicatif des musiciens, la formation triomphe quelques mois plus tard à Philadelphie, gagnant de nouveaux adeptes à la cause du bebop. « La plus grande émotion de ma vie – tout habillé, c'est-à-dire ! – se souvenait Miles Davis à propos du groupe d'Eckstine, c'est quand j'ai entendu pour la première fois Diz et Bird jouer ensemble à Saint Louis, dans le Missouri, en 1944. Je connaissais déjà Diz et Bird, je m'intéressais à leur musique – celle de Dizzy en particulier, puisque j'étais trompettiste. Mais Bird me branchait aussi. J'avais un disque de Dizzy, *Wouldn't You*, et un de Jay MacShann avec Bird, *Hootie Blues*… Dizzy était mon idole. J'essayais de reprendre tous ses solos sur l'unique album que j'avais de lui. » Miles avait également découvert avec saisissement le solo de Dizzy sur *Mood* avec Eckstine. Un jour que l'orchestre du chanteur se produisait au Riviera, à Saint Louis, le trompettiste Buddy Anderson, souffrant de tuberculose, eut une hémorragie et dut être emmené d'urgence à l'hôpital. Miles, alors âgé de seize ans, se trouvait là avec sa trompette et Dizzy lui proposa pendant une semaine

de remplacer Anderson. Il continuera d'aider le jeune homme : « Quand Miles Davis est arrivé à New York, il était constamment fourré chez nous, se souvenait Gillespie. Lorraine lui donnait de quoi manger et il posait des tas de questions : "D'où sortez-vous telle et telle note ?" demandait-il. Je m'asseyais au piano et lui montrais. »

La formation d'Eckstine gagne rapidement en popularité, et avec celle-ci, Dizzy grave *Airmail Special*, *Blowing the Blues Away*, *I Got a Date With Rhythm* et *Opus X*. Sur *Blowing the Blues Away*, tandis que les solos de saxophone sont encore ancrés dans une sensibilité swing, le bref et spectaculaire envol de Dizzy par-dessus les cuivres annonce une ère nouvelle. À la fin de 1944, Charlie Parker, de plus en plus ravagé par la drogue, quitte l'orchestre pour jouer au Three Deuces, sur la 52e Rue. Dizzy l'y rejoindra peu après et recommandera Fats Navarro pour lui succéder. Eckstine maintiendra sa formation jusqu'en 1947 puis se consacrera à sa carrière de chanteur et il offrira à Gillespie une partie de ses uniformes, de ses partitions et de ses pupitres lorsque celui-ci constituera son propre big band.

ENREGISTREMENTS ET COMPOSITIONS

Précurseur du bebop, Coleman Hawkins avait gravé une monumentale version de *Body and Soul*. Engagé au Kelly's Stable, il convoque Gillespie pour des enregistrements. La séance, organisée le 16 février 1944, inclut Budd Johnson (saxophone baryton), Hawkins, Ray Abrams et Don Byas (saxophone ténor), Leo Parker et Leonard Lowry (saxophone

alto), Vic Coulson et Ed Vandever (trompette), ainsi que Clyde Hart, Oscar Pettiford et Max Roach. Elle produit notamment *Woody'n You*, inspiré par Woody Herman et basé sur des accords demi-diminués, qui deviendra plus tard *Algo Bueno* (Herman utilisera *Woodyn' You* pour accompagner des danseurs à claquettes mais ne le gravera pas), *Buh Dee Daht* de Budd Johnson et Hart, encore trempé dans le moule swing, avec un impétueux solo de Dizzy sur le pont, et *Disorder at the Border*, basé sur un riff de blues, où Dizzy joue le *Jumpin' Blues* de Charlie Parker derrière le solo de Hawkins et décolle subitement, dans le troisième chorus, en doublant le tempo. Une fois de plus, son style incisif tranche, par sa modernité, sur celui de ses collègues.

Parallèlement, sa carrière d'arrangeur se développe. Il écrit pour Jimmy Dorsey de nouvelles partitions de *Pickin' the Cabbage* et de *Paradiddle* ainsi que *Good Night My Love* et *Grand Central Getaway*, sur lequel, note-t-il dans ses mémoires, l'orchestre avait du mal à phraser jusqu'à ce qu'il explique aux musiciens comment procéder, et qui sera enregistré pour le label Decca le 20 juillet 1944. Pour Woody Herman il rédige *Swing Shift* et *Down Under* ; il vend à Boyd Raeburn son arrangement de *Night in Tunisia* et collabore également avec Ina Ray Hutton, l'une des rares femmes chef d'orchestre de l'époque, connue sous le sobriquet de « la bombe blonde du rythme ». Il compose en outre *Dizzy Atmosphere*, *Groovin' High* (en collaboration avec Bird), et, quelques mois plus tard, *Blue n' Boogie*, basés sur des riffs, et le pétulant *The Champ*.

THE THREE DEUCES

Charlie Parker, qui se produisait au Three Deuces avec le pianiste blanc Joe Albany (suivi d'un autre pianiste blanc, Al Haig), le bassiste Curly Russel (ancien *sideman* de Don Redman et Benny Carter) et Stan Levey, émule de Max Roach, persuade Dizzy de l'y rejoindre. Haig avait rencontré Bird et Dizzy au Spotlight Club alors qu'il faisait partie du quartette de Tiny Grimes : « Un soir, Dizzy et Charlie sont apparus. En vérité, c'était un peu sournois. Tout à coup ils ont bondi sur scène et se sont mis à m'auditionner. Personne n'a rien dit. C'était assez bizarre de voir quelqu'un entrer, se mettre à improviser et vous auditionner sans même vous le faire



Dizzy et Charlie Parker

savoir. » Pour tous, cet engagement au Three Deuces constitue une expérience hors du commun. Les musiciens jouent sans partitions, avec ce que l'on appelle en argot américain du jazz des *head arrangements*, appris par cœur, et le groupe, avec ses explosifs unissons de trompette et de saxophone et ses contre-chants, ses introductions et ses codas élaborées, deviendra l'orchestre phare du bebop : « Le sommet de la perfection de notre musique », selon Dizzy. Le répertoire inclut notamment des compositions de Gillespie, de Parker et de Monk : *A Night in Tunisia*, *Salt Peanuts*, *Chi Chi*, *Scrapple from the Apple*, *Epistrophy*, *Round Midnight*. Se stimulant l'un l'autre en un feu d'artifice permanent, Gillespie et Parker atteignent des summums d'inventivité : chaque fois que des progressions leur semblent éculées, ils en découvrent d'autres. Interviewé par Phil Schaap sur Radio WKCR en 1983, Curly Russell se souvenait de la télépathie existant entre les deux hommes : « Un jour que nous jouions au Deuces, un type éméché est venu nous réclamer *Melancholy Baby*, genre de morceau typique de ceux qui ont bu. Arrivés au *turnaround*[1] se trouvant après les huit premières mesures, Bird et Diz ont joué exactement les mêmes notes. Ils se sont retournés et se sont mis à rire comme deux beaux diables ! Cela montre bien comment leurs cerveaux fonctionnaient. Vraiment ! Nous n'avions jamais interprété ce thème. Ce type tenait à ce que nous le jouions, il nous avait donné cinq dollars, alors ils se sont exécutés, et ils ont sorti exactement les mêmes notes. Note pour note. Vous savez, quand il se produit des trucs

1. Dans un morceau, mesure ou ensemble de mesures situées à la fin d'une section et ramenant au début.

comme ça, on commence à se poser des questions à propos de ces deux-là : "Pensent-ils de façon identique ?" » Occasionnellement certains outsiders, ignorant la complexité de la musique, tentent de faire le bœuf avec l'orchestre, mais terminant abruptement les morceaux, les membres du groupe quittent aussitôt l'estrade et courent aux toilettes, laissant les intrus complètement désemparés. En revanche, à peine leur engagement terminé, Bird et Dizzy, dissimulant leur instrument, se précipitent dans d'autres clubs. « Ils se faufilaient au beau milieu d'un morceau sur la scène où jouaient peut-être Coleman Hawkins ou Illinois Jacquet, raconte le trompettiste Duke Garrett, et n'en faisaient qu'une bouchée. »

Le quintette comprendra ensuite le bassiste Ted Sturgis, suivi de Ray Brown, qui venait de quitter la formation de Snookum Russell, Bud Powell, Max Roach et le vibraphoniste Milt Jackson, récemment arrivé à New York. En 1944, Jackson avait organisé à Detroit le quartette The Four Sharps, que Dizzy avait entendu lors d'une tournée, proposant aussitôt à Jackson de rejoindre son orchestre. Quant à Ray Brown, Gene Lees mentionne dans sa biographie d'Oscar Peterson qu'à son arrivée à New York, il s'était précipité dans un club de la 52e Rue, où Hank Jones l'avait recommandé à Gillespie. « Tu veux un job ? avait immédiatement demandé le trompettiste au jeune Brown, estomaqué. Passe chez moi demain à 19 heures pour une répétition. » Le lendemain, Brown, terrorisé, se retrouve chez Dizzy... en compagnie de trois monstres sacrés : Bud Powell, Charlie Parker et Max Roach. Au bout d'un mois, toutefois, pensant avoir tout assimilé, il prend Gillespie à part et lui demande : « Alors, Diz, comment je m'en sors ? – Bien, lui répond le trompettiste, sauf que tu ne joues pas les bonnes notes ! »

Miles Davis et Freddie Webster vont plusieurs soirs d'affilée écouter Dizzy, tentant d'identifier tout ce qui jaillit de sa trompette et transcrivant ses idées sur du papier à musique, des boîtes d'allumettes ou des serviettes en papier. Miles, âgé de dix-huit ans, s'approche un soir de Dizzy et lui déclare avec l'inconscience de la jeunesse : « Je peux jouer tout ce que vous jouez ! – Oui, réplique Dizzy, mais une octave plus bas. » « Une fois que nous avions mis les choses au point, je savais que nous créions quelque chose d'inédit, disait Gillespie de sa collaboration avec Bird. C'était magique. Personne d'autre que nous sur terre ne jouait comme cela. » Sur *Little Benny*, enregistré en 1944 avec Clyde Hart, Dizzy et Bird s'expriment à l'unisson dans le style caractéristique du bebop, et Dizzy remplace progressivement l'accentuation ternaire caractéristique du style swing par des croches ou des doubles croches égales, ajoute de nombreuses notes d'approche et réduit son vibrato. Les critiques sont désastreuses : « La version du bebop de Parker diffère de celle de Dizzy en ce qu'il joue des gammes chromatiques sur toute l'étendue de son instrument », note un journaliste. Gillespie et Parker ne cesseront de se gausser de cette ineptie et d'exhorter leurs musiciens à utiliser ces fameuses gammes chromatiques. En décembre 1944, Dizzy est cependant élu « nouvelle étoile » de la trompette par le magazine *Esquire*.

LES PREMIERS DISQUES EN TANT QUE LEADER

En 1945, année climatérique du bebop, il enregistre sans répit : avec le big band de Boyd Raeburn (en compagnie duquel il avait effectué une brève tournée), la chanteuse de blues Albinia Jones (*Evil Gal Blues*, *Don't Wear No Black*), le clarinettiste dixieland Joe Marsala et le grand orchestre du saxophoniste Georgie Auld (*In the Middle*, en particulier, avec Erroll Garner au piano) ; et avec Charlie Parker, il continue de révolutionner le jazz, gravant avec lui, en 1945 et en 1946, les grands classiques du bebop. « Les gens me disaient : "Bird a inventé le bebop", racontait Gillespie, et je répondais : "C'est vrai." Puis ils ajoutaient : "Et toi, quel a été ton rôle ?" Même ma femme Lorraine me lançait toujours : "Bird joue de façon plus cohérente que toi !" Nous avons toujours été amis. Parfois, je le rendais fou aux échecs, mais il n'y a jamais eu de ressentiment entre nous. Chaque fois que nous nous voyions, nous nous embrassions sur la bouche. Les gens veulent croire qu'il y avait de l'animosité. La presse aime ça, ça fait vendre. »

Le 4 janvier, Dizzy participe à un disque des Clyde Hart All Stars avec Bird, Don Byas, le tromboniste Trummy Young, le pianiste Clyde Hart, proche, stylistiquement, de Teddy Wilson (et qui mourut de tuberculose durant l'année à l'âge de trente-cinq ans), le contrebassiste Al Hall, le batteur Specs Powell et le chanteur de blues, comédien et danseur Henry « Rubberlegs » Williams. La séance manque de tourner à la catastrophe : Parker avait mis de la Benzedrine dans son café. Williams, déjà éméché, l'ayant bu par erreur, croit devenir fou. Il invective Bird et Dizzy, exige qu'on éteigne les lumières, se met à chanter faux et doit sortir du studio. Sans lui, le groupe enregistre alors *Dream of You*, *Seventh Avenue* et *Sorta Kinda*, avec des solos de Gillespie à la trompette bouchée.

Cinq jours plus tard, Dizzy participe à une séance de studio pour Manor, un petit label indépendant, avec une formation plus étoffée. Présentée sous le nom de « Oscar Pettiford and His Eighteen All Stars », celle-ci, outre Pettiford, comprend notamment Don Byas, Serge Chaloff, Clyde Hart, Al Casey et le batteur Shelly Manne, qui avait succédé à Dave Tough dans le grand orchestre de Benny Goodman. Pettiford n'ayant pas apporté de partitions, Dizzy improvise sur-le-champ un arrangement de *Max Is Making Wax*, réintitulé *Something For You*. Pour sauver la mise, on convoque Rubberlegs Williams, qui interprète *Empty Bed Blues*.

Le même jour et pour la même marque de disques, Dizzy grave pour la première fois, en tant que leader (« Dizzy Gillespie All Stars »), avec Pettiford, Hart, Manne, Byas et Trummy Young, des morceaux de facture bebop : *Good Bait* de Tadd Dameron, *Salt Peanuts*, *Be Bop*, et une version réharmonisée de *I Can't Get Started*, dont il emploiera plus tard la partie finale pour l'introduction de *Round Midnight*. Il s'y promène nonchalamment en ornementant la mélodie, soutenu par des contre-chants raffinés, dans un style qui annonce celui des ballades de son big band de la fin des années 1940, et avec des phrases se terminant par un triton et des répétitions de motifs en triolets. Dans *Be Bop*, exposé à l'unisson par Byas et Gillespie, le mordant de Dizzy contraste, dans les chorus, avec le vibrato quelque peu suranné de Byas. Manifeste du bebop, le morceau, vigoureux et enlevé, présage lui aussi ceux du grand orchestre du trompettiste.

Le 9 février, il enregistre de nouveau sous son nom, pour une autre firme, Guild/Musicraft, avec le jeune Dexter Gordon et une rythmique blanche : le guitariste Chuck Wayne, Shelly Manne, Frank Paparelli (piano) et Murray Shipinsky (basse). Parmi les thèmes : *Blue n' Boogie*, exposé, à l'unisson comme de coutume, par Gillespie et Gordon, et *Groovin' High*, basé sur *Whispering*, sur lequel Gordon, parfaitement détendu, évolue avec aisance. Le 28, Dizzy retourne en studio avec son sextette, incluant cette fois-ci Charlie Parker, Clyde Hart, Cozy Cole, Slam Stewart et le guitariste Remo Palmieri. Malgré des accompagnateurs relativement conventionnels, la musique est beaucoup plus stimulante. Parker déploie son lyrisme sur *Groovin' High*, qui comporte une superbe introduction et une coda historique de Dizzy dont s'inspirera Tadd Dameron pour *If You Could See Me Now*. Le piano répond aux instruments à vent et Dizzy s'envole dans l'éther tandis que Stewart ancre le groupe avec son infaillible *walking bass*. Dizzy et Bird, désormais unis par une exceptionnelle connivence, se distinguent sur *Dizzy Atmosphere*, basé sur les accords d'*I Got Rhythm* de Gershwin – structure harmonique baptisée *rhythm changes* en anglais et « anatole » en français par les jazzmen, et qui deviendra l'une des plus employées, avec celle du blues –, et exécuté non pas en *si* bémol, comme *I Got Rhythm*, mais en *la* bémol. Le morceau, sur lequel Dizzy articule une série de petits traits chromatiques rappelant ceux de *Salt Peanuts*, commence par quelques poétiques notes à la trompette bouchée. La séance produit aussi *All the Things You Are*. Partiellement inspiré de l'arrangement de *Good Jelly Blues* écrit pour l'orchestre

d'Eckstine et interprété dans le style bebop, il débute par une jolie incise de Dizzy et se termine, sur la coda, par un triton.

Au printemps, Dizzy participe au Carnegie Hall à un « All American Award Concert » réunissant les vainqueurs du référendum de la revue *Esquire*. Il y joue, avec l'orchestre de Lionel Hampton, un fabuleux *Redcross*, composé par Charlie Parker et évoquant Bob Redcross, l'amateur de jazz qui avait enregistré Dizzy et Bird lors de leur séjour chez Earl Hines, et il construit son solo avec, là encore, de brefs motifs transposés chromatiquement.

L'exceptionnel « Dizzy Gillespie and His All Stars », gravé le 11 mai pour Guild/Musicraft, réunit Bird, Al Haig, Curly Russell et, curieusement, bien que Gillespie ait jadis refusé de le laisser jammer au Minton's avec lui, le batteur Sid Catlett, qui remplace Stan Levey, indisponible pour cette séance. Showman appartenant à la vieille école de la batterie mais néanmoins précurseur du style moderne, Catlett s'adapte intelligemment. « Si quelqu'un clignait de l'œil, il le notait immédiatement », disait de lui Gillespie. Et, ajoute Billy Taylor : « Il a été, à ma connaissance, *le* premier batteur complet. Il pouvait jouer dans n'importe quel style et jouer tout aussi bien dans un big band que dans n'importe quel petit groupe. Sid fut aussi le premier batteur que j'ai entendu exécuter des chorus réguliers – de trente-deux ou soixante-quatre mesures par exemple, comme un piano ou un instrument à vent. Il pensait de façon très musicale. »

Ils enregistrent *Hot House*, où Dizzy reprend dans son solo le motif final de celui de Bird ; le vertigineux *Shaw'Nuff*, composé par Gillespie et Parker et dédié à Billy Shaw, l'agent de Bird ou, selon certaines sources, à son frère Milt Shaw

(manager du trompettiste), avec d'étincelants unissons des deux « soufflants » et des envolées de Dizzy sur le pont ; le splendide *Lover Man*, chanté par Sarah Vaughan ; et un *Salt Peanuts* dont l'arrangement élaboré rappelle certains morceaux enregistrés par Jelly Roll Morton avec ses Red Hot Peppers. Al Haig y exécute un fluide solo sur lequel Bird enchaîne avec une remarquable improvisation. « Sidney règle une mise en place rigoureuse de l'exposé lors du thème et de l'arrangement, note Georges Paczynski. Pendant le solo de piano d'Al Haig, les deux interventions incisives de sa main gauche à la caisse claire sont vraiment dans l'esprit du bebop. Durant le solo de Parker et celui de Gillespie, on sent le batteur très à l'aise pour ponctuer le discours des solistes. Bien mieux que Cozy Cole ou Hal "Doc" West, Sidney sait pénétrer le langage du bebop et sa nouvelle logique ; s'il n'en saisit pas totalement toutes les nuances il entrevoit néanmoins toutes les possibilités du nouveau style de batterie qui est déjà l'apanage de Kenny Clarke. Son solo de 24 mesures dans *Salt Peanuts* – avec référence au thème à la fin du chorus – est un excellent exemple de sa manière de faire dans le contexte moderne de l'époque. » Dizzy reprend le flambeau après Bird dans le registre suraigu, avec un son ferme et plus métallique, et le morceau se termine par une intéressante coda. « *Hot House*, écrit Lucien Malson, est bâti sur un "song" très connu : *What Is This Thing Called Love*, mais la mélodie de Tadd Dameron qu'on entend ici est tellement différente de celle que l'on connaissait, tellement audacieuse dans ses contours chromatiques (frôlant çà et là l'atonalité), tellement nouvelle dans la forme (A.B.C.A.) et sa réharmonisation, qu'un auditeur non prévenu ne peut guère en retrouver la source. La paraphrase

est bien plus belle que ne l'était le thème générateur. Déjà *Groovin' High* s'exhaussait fort loin de la vulgarité de son modèle *Whispering*... Les chorus de Gillespie et de Parker dans *Hot House* ne le cèdent en rien au thème qu'ils ont exposé. L'atmosphère est d'angoisse. Sourde, lugubre chez Parker, déchirante chez Dizzy qui reprend au vol une phrase de son partenaire et développe une mélodie où les fulgurations dans l'aigu alternent avec de scintillantes gerbes de notes. *Salt Peanuts* est d'un tout autre caractère que le suppliciant *Hot House*. Le burlesque en est le trait dominant. Burlesque la contre-exposition mi-vocale, mi-instrumentale, du second chorus. Burlesques les interludes aux phrases bizarrement découpées, dissonantes, déséquilibrées. Gillespie et Parker exécutent ici encore d'ahurissants solos, débordants de notes, sans qu'on puisse leur faire reproche d'aucune ostentation. »

Le 25 mai, Dizzy, Bird et Curly Russell participent à une séance organisée sous le nom de Sarah Vaughan avec Flip Phillips (saxophone), Nat Jaffe et Tadd Dameron (piano), Bill de Arango (guitare) et Max Roach. À cette occasion, Gillespie apporte à Vaughan *Night in Tunisia*, encore intitulé *Interlude* et pris à un tempo moyen, différent de ceux, plus véloces, sur lesquels il sera souvent interprété plus tard. En mai et en juin, le quintette de Gillespie, avec Charlie Parker, donne deux concerts à Town Hall (l'un d'eux avec Stuff Smith, Slam Stewart et Dinah Washington au même programme), où ils jouent notamment *Shaw 'Nuff*, *Groovin' High*, *Night in Tunisia*, *Cherokee* (basé sur les accords d'*Indiana*) et *Dizzy Atmosphere*. Il s'agit là des premiers concerts de bebop jamais donnés dans un théâtre et les comptes rendus sont, cette fois, dithyrambiques. Dizzy et Bird se produisent, en outre, à la Music Academy de



Dizzy avec Sarah Vaughan et Don Byas

Philadelphie, et au Lincoln Square de New York, où ils offrent un *Sweet Georgia Brown* enthousiasmant. Le 6 juin, ils enregistrent aussi le jubilant *Hallelujah ! Congo Blues*, *Slam Slam'Blues* et le vertigineux *Get Happy* avec Red Norvo, Teddy Wilson, Flip Phillips, Slam Stewart, et Specs Powell ou J.C. Heard, batteurs s'adaptant aisément à divers contextes.



Concert de 1945 à Town Hall avec Dizzy, Charlie Parker, Curly Russell (contrebasse) et Harold « Doc » West (batterie)

LE PREMIER BIG BAND

Fort de son expérience avec Billy Eckstine et encouragé par son agent Billy Shaw, Dizzy, alors engagé au Spotlite, décide à son tour de constituer un big band mais avec un répertoire d'avant-garde et des musiciens aventureux, rompus au nouveau langage harmonique. Il réunit Eddie de Verteuil, Charlie Rouse, Leo Williams, John Walker et Warren Lucky (saxophone), Harry Proy, Kenny Dorham, Elmon Wright et Ed Lewis (trompette), Howard Anderson (piano), Lloyd Buchanan (basse) et Max Roach (batterie). Eckstine lui offre

plusieurs partitions et Gil Fuller, avec qui il avait maintenu des liens depuis l'époque de Les Hite, lui prépare vingt et un arrangements en une semaine dont ceux de *Salt Peanuts*, *Ray's Idea*, *One Bass Hit*, *Things to Come* (issu de *Be Bop* et de divers riffs), *Blue n' Boogie*, *Oop Bop Sh' Bam* (tiré de riffs de *Dizzy Atmosphere*) et *He Beeped When He Should Have Bopped*. Fuller attribue la puissance des cuivres de l'orchestre de Gillespie à sa combinaison *de voicings* ouverts pour les saxophones et les trombones et serrés pour les trompettes, et il note, à propos du tempo phénoménal de *Things to Come* : « Nous nous efforcions de faire mieux que l'orchestre de Woody Herman, c'est pourquoi plus tard nous avons écrit *Things to Come*, qui était beaucoup plus rapide que tout ce qu'ils avaient joué auparavant. Et Dizzy, quand il trouva finalement les musiciens et quand ils apprirent à le jouer, ne cessait d'accélérer le tempo, de l'accélérer jusqu'à ce qu'il soit si véloce qu'on ne pouvait même plus battre du pied en mesure. Même en comptant en deux, on battait du pied pratiquement aussi vite que possible. Les gens n'arrivaient pas à comprendre comment diable les trompettistes faisaient pour le jouer si vertigineusement. Mais ils y parvenaient. »

Avec son big band et des attractions plus show-business : les formidables Nicholas Brothers, les comédiens Patterson et Jackson, la chanteuse June Eckstine (femme de Billy) et la danseuse Lovey Lane et ses Girls, Gillespie effectue, en juillet 1945, une tournée dans le Sud baptisée « Hepsations of 1945 ». Dizzy contacte Al Haig, mais, seul Blanc de l'orchestre, le pianiste, redoutant le racisme, se désiste. Bien lui en prend : l'accueil est désastreux, la tournée émaillée d'incidents. Le public, hostile à cette nouvelle musique, sur

laquelle il se sent incapable de danser, réclame à cors et à cris du blues. « L'orchestre, et notre façon de jouer, écrit Gillespie, étaient généralement destinés à des auditeurs qui écoutent la musique assis. Imaginez alors mon désespoir et ma stupeur quand je me suis aperçu que nous ne nous produirions que pour des danseurs. À New York on nous avait affirmé que nous donnerions une tournée de concerts, mais il n'y avait en réalité qu'un public d'amateurs de rockn' roll... Ils ne voulurent même pas nous écouter. Après toutes ces années, rien que d'en parler me rend fou. » Devant la tension ambiante, Dizzy s'efforce de sauver la situation avec sa grâce et sa bonne humeur coutumières, mais découragés, plusieurs musiciens abandonnent l'orchestre. Avec un personnel différent, celui-ci se produit le 31 août au McKinley Theatre dans le Bronx puis, le mois suivant, à Chicago.

Ravi d'avoir retrouvé l'atmosphère plus libérale du Nord, Dizzy donne le 20 novembre un concert à Philadelphie, partageant l'affiche avec Thelonious Monk, Art Tatum et la guitariste Mary Osborne.

KOKO

Six jours plus tard, étant sous contrat avec la firme Musicraft, il participe, sous le pseudonyme de Hen Gates (nom, également, d'un pianiste de Philadelphie), à des enregistrements pour la marque Savoy avec le quintette de Charlie Parker – la première du saxophoniste sous son nom. Le magistral « Charlie Parker's Reboppers » réunit aussi Miles Davis, alors âgé de dix-neuf ans et encore piètre technicien,

sans doute sollicité par Bird pour un contraste de style et de sonorité, Max Roach, Curly Russell, et, Monk n'étant pas disponible et Bud Powell ayant disparu sans crier gare, un pianiste quasiment inconnu, Argonne Thornton (le futur Sadik Hakim), recruté *in extremis*. Initialement, Gillespie n'était donc pas prévu pour cette séance, mais Bird se résoud finalement à l'engager… en tant que pianiste. Le disque comporte des compositions originales : les blues *Billie's Bounce* (hommage à Billy Shaw, manager de Bird et de Dizzy) où l'on entend, sur la quatrième prise, Dizzy encourager Bird après un merveilleux trait, et *Now's the Time*, *Thrivin' on a Riff* (qui deviendra plus tard *Anthropology*), *Meandering*, *Warming up a Riff* et surtout *Koko*, morceau de virtuosité pure sur lequel, Miles n'en connaissant pas l'arrangement et Thornton ayant exécuté une médiocre introduction, Gillespie dut sortir sa trompette, bondissant sur le piano pour accompagner Parker pendant son solo. *Koko*, basé sur *Cherokee* et l'un des morceaux fétiches de Charlie Parker, est un chef-d'œuvre absolu, par sa contexture, avec son alternance d'unissons, de breaks et de solos, et par l'énergie irradiante du solo de Bird (Dizzy n'intervient que plus brièvement). Sur une autre prise, Dizzy s'envole avant Bird, puis le morceau se fond dans *Cherokee* avant d'être brusquement coupé. Encore une fois, les critiques se déchaînent : « Ces deux thèmes constituent d'excellents exemples de l'autre face de la folie de Gillespie, déclare *Down Beat* à propos de *Billie's Bounce* et de *Now's the Time*, de son mauvais goût et du fanatisme de mauvais aloi de son style désinhibé. » Et *Metronome* foudroie l'inventif Max Roach, parlant de son « horrible solo de batterie, dépourvu de rythme ».

HOLLYWOOD

Dizzy avait dirigé au Three Deuces l'un des quintettes les plus exceptionnels du bebop, avec Charlie Parker, Bud Powell, Curly Russell et Max Roach. Vers la fin de 1945, Billy Shaw obtient pour Gillespie un engagement de huit semaines à Hollywood, au Billy Berg's Supper Club. Dizzy envoie un télégramme à Al Haig, alors en tournée avec Charlie Barnet, et le groupe débute en Californie le 10 décembre. Annoncé sous le nom de « Dizzy Gillespie's Quintet » puis sous celui de « Dizzy Gillespie's Rebop Six », il consiste en Gillespie, Charlie Parker, Milt Jackson, Ray Brown, Haig et Stan Levey. Le jazz est supérieur – « huit semaines de bonheur musical », se souvenait Dizzy. Les musiciens locaux dont Art Tatum, qui séjourne alors sur la côte Ouest, se précipitent au club, mais le grand public renâcle encore et la musique tombe souvent dans des oreilles de sourds. Bird, sous l'emprise croissante de l'héroïne, arrivant fréquemment en retard ou ne se montrant pas du tout, le saxophoniste Lucky Thompson, moins aventureux mais plus fiable, qui venait de jouer avec Count Basie, est alors recruté. De surcroît, la présence d'un orchestre racialement mixte suscite parfois de l'hostilité. À la fin du mois de décembre, durant leur séjour sur la côte Ouest, Gillespie et Parker gravent quelques plages avec la formation du pianiste, chanteur et comédien Slim Gaillard. Connu pour ses discours loufoques et son langage imaginaire, Gaillard surnomme Parker « Charlie Yardbird-o-Roonie » et Gillespie « Sdazz McSkibbons-Vouse-o-Roonie ». Son groupe comprend Jack McVea (trombone), Dodo Marmarosa (piano), Bam Brown (basse, chant) et Zutty Singleton (batterie) et la séance, réussie, produit notamment

Dizzy's Boogie, *Popity Pop* de Gaillard, sur lequel Dizzy scatte un peu, et, à la trompette, impose ses traits incisifs, *Slim's Jam* et le grand tube de Gaillard, *Flat Foot Floogie*. Frustré par leur manque de réceptivité, Dizzy traite un soir les Californiens d'« Oncles Tom ». Persuadée que l'insulte s'adresse à son époux, la femme de Gaillard la répète à ce dernier. Les deux musiciens en viennent aux mains et Mme Gaillard sort un couteau. Toujours aussi pugnace, Dizzy s'apprête à lui fracasser une chaise sur la tête. Les combattants, séparés de justesse, se réconcilieront heureusement peu après. Pour les Armed Forces Radio Services, la station de l'armée américaine, Gillespie et Parker enregistrent aussi, sous le nom de « Dizzy Gillespie and His Rebop Six », *Shaw'Nuff*, *Dizzy Atmosphere*, *Salt Peanuts* et, pour la troisième fois, *Groovin' High*. Haig « lança des accords semblables à des envolées de confetti musicaux – la musique semble sortir des sillons et exploser dans l'oreille de l'auditeur », écrit Ross Russell, et Dizzy est dans une forme éblouissante. Bird et Dizzy se retrouvent avec Lucky Thompson (au saxophone ténor), Dodo Marmarosa, Arv Garrison (guitare), Ray Brown et Stan Levey pour l'album « Dizzy Gillespie Jazzmen » ; et Paramount Records prévoit, de plus, une séance avec des cordes et des arrangements de Johnny Richards pour jouer des compositions de Jerome Kern, mais affirmant que Gillespie a dénaturé la musique, la maison d'édition du compositeur s'opposera à la sortie du disque.

Le 29 janvier 1946, Dizzy et Bird participent à un concert de la série JATP (Jazz At The Philharmonic) organisé par l'imprésario Norman Granz au Philharmonic Auditorium, la plus grande salle de concerts de Los Angeles. Dizzy joue durant la première partie, sur *Crazy Rhythm* et *Sweet Georgia Brown*, avec une sonorité électrique et craquante, tranchant sur le style plus conservateur de ses partenaires : Al Killian (trompette), Willie Smith, Charlie Ventura et Lester Young (saxophone ténor), Mel Powell (piano), Billy Hadnott (basse) et Lee Young, frère de Lester (batterie). La réaction est plus chaleureuse qu'au Billy Berg's, mais, comme si souvent lors de concerts de jazz, le public applaudit surtout les effets spectaculaires, sans véritablement apprécier la maestria de Gillespie et de Parker. L'engagement au club prend fin le 4 février. Le lendemain, Dizzy et Bird enregistrent *Diggin' Diz*, du compositeur et pianiste George Handy. Deux jours plus tard, Dizzy participe, sans Parker, absent du studio, à l'album « Tempo Jazzmen », avec Lucky Thompson, Milt Jackson, Al Haig, Ray Brown et Stan Levey. Celui-ci inclut *Confirmation*, *Dynamo* (avatar de *Dizzy Atmosphere*), *Diggin' for Diz* (version bebop de *Lover*), *Round Midnight*, et *When I Grow Too Old to Dream*, sur lequel Dizzy chante et se livre à des pitreries. Puis il souhaite regagner la côte Est et son climat musical plus stimulant. Parker, qui rate l'avion, séjournera quelque temps à Los Angeles et sera interné d'août 1946 à janvier 1947 au Camarillo State Hospital. « On veut savoir pourquoi je l'ai laissé en Californie, disait Dizzy. Je lui avais donné l'argent du voyage : il l'a dépensé et il est resté. »

DE RETOUR À NEW YORK

À New York, le 22 février, Gillespie enregistre pour RCA Victor un disque intitulé « New Fifty Second Street Jazz » avec son septette, alors composé de Don Byas, Milt Jackson, Al Haig, Ray Brown, J.C. Heard et Bill de Arango. Avec une maturité et

une assurance croissantes il interprète *Confirmation, 52nd St Theme, Night in Tunisia*, rehaussé par les fins contre-chants de Byas, un sensationnel *Anthropology*, basé sur *I Got Rhythm, Ol' Man Rebop*, puis *One Bass Hit*, au break sidérant, thème qu'il reprendra par la suite avec certaines modifications.

En juin il grave *Our Delight*, de Tadd Dameron, et *Good Dues Blues*, avec une chanteuse pratiquement inconnue et sans grand tempérament, Alice Roberts, qui figure également dans le film *Jivin' in Bebop*, dont nous reparlerons plus avant.



Le grand orchestre

LA GENÈSE

En mai 1946, Gillespie est engagé pour huit semaines au Spotlite, sur la 52e Rue, avec son nouveau groupe. Il remplace Bird par Sonny Stitt, proche stylistiquement de Parker, et qui avait joué avec Tiny Bradshaw et Billy Eckstine, et s'entoure de Milt Jackson, Ray Brown, Stan Levey (suivi de Max Roach) et Al Haig (auquel succèdent Bud Powell puis, en raison du comportement imprévisible de celui-ci, Monk, tout aussi fantasque, au demeurant). Le saxophoniste baryton Leo Parker se joint parfois à l'orchestre.

Avec Stitt, Jackson, Haig, Brown et Kenny Clarke, récemment démobilisé après un séjour de trois ans dans l'armée, Gillespie enregistre plusieurs thèmes dont *Oop Bop Sh' Bam*, morceau de bop vocal contenant les syllabes « *a Klook-a mop* », allusion à Clarke, et son intéressant *That's Earl, Brother*. Le scat avait connu un précédent célèbre avec Louis Armstrong, lequel, ayant un jour oublié les paroles de la chanson *Heebie Jeebies* lors d'une séance d'enregistrement, se mit à inventer des syllabes dénuées de sens. Sans doute Dizzy

fut-il aussi influencé par le *Hi de Hee, Hi de Ho* de Cab Calloway, dont la cocasserie s'accordait à sa nature profonde. « Dans *Oop Pop Pa Da*, dans *Oop Bop Sh' Bam*, écrit Lucien Malson, il y a autre chose que la fantaisie onomatopéique d'un adulte qui s'amuserait d'une comptine et jouerait les enfants en pantalons longs : il y a la destruction du langage, le rejet de toute signification, le refus dévastateur affiché dans la conduite linguistique, il y a le dévidage heurté, précipité, du fil mélodique, séparation d'avec toutes les règles de la bienséance esthétique ou d'un ordonnancement sans sursauts, décision délibérée de dire non à la raison musicale, à la raison tout court. » Mais, outre son caractère ludique et subversif, le scat projette, avec son imitation crépitante de la batterie ou d'autres instruments, une énorme charge rythmique. « Dizzy pensait comme un batteur », remarque son disciple Jon Faddis, ce que corroborent d'autres collaborateurs de Gillespie : « Si vous écoutez Diz fredonner quelque chose, note Billy Eckstine, il fredonne les parties de tambour, de basse et tout le reste parce que cela s'accorde avec ce qu'il fait. Comme *Oop Bop Sh' Bam* – c'était un truc de batterie. *Salt Peanuts* aussi. C'était un rythme de batterie. » « Dizzy joue comme un batteur, renchérit Quincy Jones, il effectue de fantastiques déplacements de rythmes. » Dizzy lui-même expliquait à Ralph Gleason : « La base du jazz consiste à mettre des notes sur un rythme donné, et non le contraire... J'invente d'abord un rythme puis je mets dessus des notes qui correspondent à l'accord. » Enfin il y a également, dans le scat, le pouvoir expressif des onomatopées ou des allitérations, choisies pour leurs sonorités, de fluides labiales alternant avec d'explosives consonnes. Dans *A Life in the Music*, le pianiste et chanteur Ben Sidran évoque, à propos du scat, une répétition pour un concert au Carnegie Hall réunissant Dizzy, Jon Hendricks et James Moody. Lorsque vint le moment d'interpréter le blues *Oop Pop Pa Da* (mentionné sous le titre de *Oop Pa Pa Da* par Sidran et de *Oop Pop A Dah* dans d'autres textes), Dizzy indiqua que la réponse à ces syllabes devait être « *blee ah ba da ah, blee blee ah* ». Hendricks répliqua que lui avait toujours entendu « *blee ah be da ah, be blee da* ». Le débat, tout à fait sérieux, malgré la drôlerie patente de la scène, faisait penser, selon Sidran, « à deux spécialistes de sanskrit analysant un texte ancien ». Quant à Moody, il insista pour que l'on chante « *blee ah ba da bah, blee be dah* ». La discussion se poursuivit encore, chacun campant sur sa position, mais le concert se déroula sans la moindre anicroche.

Les trouvailles harmoniques de Dizzy, bientôt abondamment copiées et aujourd'hui monnaie courante dans le jazz, plongent pourtant certains de ses confrères dans la perplexité. « Il jouait des onzièmes augmentées, des quintes diminuées et tous ces trucs que personne ne faisait, note Gil Fuller. Personne n'employait des onzièmes augmentées, des treizièmes, des neuvièmes mineures. On n'avait jamais entendu ça. Les gens l'appelaient le trompettiste aux "fausses notes". » Et Dizzy souffle dans sa trompette avec les joues de plus en plus gonflées, comme si elles allaient éclater. « Je ressemble à une grenouille, constatera-t-il plus tard, mais je n'y peux rien, mes muscles se sont relâchés. »

Clark Monroe, alors propriétaire du Spotlite, suggère à Dizzy d'étoffer son orchestre et de constituer un big band. Celui-ci recrute notamment James Moody, rencontré à Greensboro, en Caroline du Nord, avec qui il entretiendra

une indéfectible amitié, Joe Gayles (saxophone ténor) Dave Burns (trompette), Ernie Henry et Howard Johnson (saxophone alto) et Cecil Payne (saxophone baryton). Monroe installe devant le club une banderole annonçant : « Dizzy Gillespie's Big Band. »

Le deuxième grand orchestre du trompettiste voit le jour en juillet. Dans cette exceptionnelle formation défileront des instrumentistes de premier plan dont Gerald Wilson (trompette), Melba Liston et Charles Greenlee (trombone), Paul Gonsalves, « Big Nick » Nicholas, Jimmy Heath et Jesse Powell (saxophone ténor), Al Gibson et Cecil Payne (saxophone baryton), Milt Jackson (vibraphone), Bud Powell, rapidement suivi, en raison de son instabilité émotionnelle, de Thelonious Monk puis de John Lewis, et John Coltrane (à l'alto), recommandé, selon certains, par le pianiste James Forman, selon d'autres par le saxophoniste Jesse Powell, et entré chez Gillespie à peu près à la même époque que Heath et Greenlee. « Je crois que ce sont Dizzy Gillespie et Bird qui ont éveillé en moi le goût des explorations musicales, disait Coltrane. C'est grâce à leur travail que j'ai commencé à apprendre des choses concernant les structures musicales et les aspects plus théoriques de la musique. » Comme de coutume, Dizzy exerce ses talents de pédagogue avec ses musiciens, dont John Lewis et Jimmy Heath, qui affirment tous deux que Dizzy leur montrait au piano ou leur écrivait tout ce qu'ils désiraient connaître. « Dizzy savait toujours où il se trouvait dans un morceau : il aurait pu aller se promener dans le couloir et revenir, et il aurait immédiatement retrouvé sa place, me confiait récemment Heath. Il arrivait toujours en avance pour les concerts et s'exerçait sur sa trompette avant de jouer. » Et

avide d'apprendre, Gillespie se lance avec Coltrane dans des d'ardentes discussions sur les sujets les plus divers. Monk offre une partition de *Ruby My Dear*, Bud Powell de *Tempus Fugit*, et Gil Fuller, Chico O'Farrill, George Russell (à qui Dizzy avait apporté en 1945 une composition intitulée *New World*) et d'autres arrangeurs d'avant-garde collaboreront avec ce big band, qui deviendra le plus stimulant du moment. Dizzy inclut aussi plusieurs morceaux de Tadd Dameron dont *Good Bait*, *Our Delight*, *Hot House*, *Lady Bird* et *Stay on It* dans son répertoire.

Avec sa vigueur tellurique et ses morceaux novateurs, l'orchestre se démarque en effet de toutes les autres grandes formations. Excellent *showman*, Dizzy entame souvent les concerts par des morceaux relativement accessibles, passant ensuite, une fois le public conquis, à un jazz plus complexe, correspondant à sa véritable sensibilité. Les musiciens, bien que très peu payés, débordent d'enthousiasme, à commencer par leur infatigable leader, constamment disposé à expérimenter. « Bien sûr, tout n'était pas parfait dans ce big band, remarquait Ray Brown, il y avait des problèmes de justesse, mais quelle vitalité, quel dynamisme ! C'était vraiment quelque chose d'inédit. Cela ne peut se mesurer. Ce que je sais, c'est que je préférerais me retrouver dans une formation de ce type que dans un orchestre jouant juste où tout est si bien réglé qu'on est planté là comme une poignée de croque-morts. »

RETOUR DANS LE SUD ET *JIVIN' IN BEBOP*

Peu après, au Three Deuces, le big band sidère les auditeurs avec d'éclatants morceaux tels que *Shaw' Nuff* ou le prophétique *Things to Come*, de Gil Fuller, puis il part dans le sud des États-Unis avec Ella Fitzgerald en vedette. C'est au cours de cette tournée qu'Ella rencontrera Ray Brown, son futur mari.



Répétition du big band de Dizzy (avec Ray Brown à la contrebasse)

Encore une fois, le contraste avec New York est saisissant. « C'était drôle de voir la réaction des gens lorsqu'ils entendaient l'orchestre, se souvenait James Moody. Là-bas, c'était un peu différent parce que les gens n'étaient pas du tout au courant du bebop, et à l'époque, ils ne savaient pas comment

danser sur cette musique. Alors ils restaient plantés là à nous regarder comme si nous étions fous. » L'adversité renforce cependant la camaraderie entre les musiciens. Lorraine Gillespie et la cousine d'Ella s'occupent de la chanteuse, qui déclarait avoir appris à scatter sur du bebop durant cette tournée, en écoutant Gillespie, et qu'il l'encourageait toujours à s'y lancer. Mais après cette nouvelle expérience mitigée dans le Sud, Dizzy et ses musiciens chanteront désormais sur l'*ostinato* initial de *Manteca* : « *I'll never go back to Georgia* » (« Je ne retournerai jamais en Géorgie »).

Thelonious Monk, resté dans l'orchestre de mai à juillet 1946, arrange *Introspection*, mais il est renvoyé en raison de ses retards chroniques et de son jeu un peu trop singulier dans le cadre d'un big band. Clarke recommande John Lewis, jeune pianiste et arrangeur originaire d'Albuquerque qu'il avait rencontré à l'armée, au grand dam de Gil Fuller, désolé de devoir renoncer aux talents de compositeur de Monk. Lewis, toutefois, écrira certaines des meilleures partitions de l'orchestre : *Two Bass Hit* (originellement appelé *Bright Lights*), *Stay on It*, *Emanon*, *Toccata for Trumpet and Orchestra*.

Les arrangements requérant souvent des prouesses très physiques de la part des cuivres, Gillespie, afin de soulager ses « soufflants », accorde en concert des *sets* de quinze minutes à Milt Jackson, uniquement accompagné par la section rythmique. De là naîtra le Milt Jackson Quartet, qui évoluera par la suite en Modern Jazz Quartet lorsque John Lewis en assumera la direction.

En février, l'orchestre se produit à guichets fermés à Detroit. Suivent, en avril, un concert au Savoy Ballroom, en mai un au McKinley Theatre dans le Bronx, puis d'autres dans



Le big band de Dizzy (avec John Lewis au piano)

divers théâtres noirs dont l'Apollo et des salles de Chicago, Saint Louis et Washington. Dizzy étrenne *Soulphony in Three Hearts* de Dameron. Il rejouera plus tard au Royal Roost, restaurant de Broadway spécialisé dans les plats à base de poulet et club de jazz, que le présentateur de radio « Symphony Sid » Torin rebaptisera bientôt « Metropolitan Bopera House ». Au McKinley, Dizzy rassemble d'éminents collègues : Miles Davis, Kenny Dorham, Fats Navarro, Freddie Webster et Max Roach. Charlie Parker, revenu de Californie en avril, et qui

avait recontacté Gillespie, s'endort sur scène. « Sortez-moi cet énergumène de là ! », hurle Dizzy en plein concert, et il renvoie aussitôt Bird. Malgré cet incident, selon Miles Davis, l'atmosphère était survoltée et le public dansait.

Avec son big band, Dizzy apparaît dans la seconde moitié de l'année dans le merveilleux film d'anthologie de Leonard Anderson, *Jivin' in Bebop*, en compagnie de Helen Humes, The Hubba Hubba Girls et d'autres attractions. Il y présente sa musique – préenregistrée – avec verve et jovialité, dirigeant ses hommes avec d'irrésistibles mimiques et contorsions. *Dynamo*, fidèle à son titre, éclate de vitalité, et des danseurs évoluent sur *Night in Tunisia*. Mais en raison de la ségrégation raciale, le film ne sera alors montré que dans les théâtres noirs des États-Unis.

CHANO POZO ET LA RÉVOLUTION CUBAINE

Sous l'influence d'Alberto Socarrás et de Mario Bauzá, Dizzy rêvait d'utiliser une conga dans son orchestre. Avec Bird il avait eu l'occasion de jouer avec des percussionnistes africains, et Max Roach se souvient que des percussionnistes latino-américains, dont le *conguero* cubain Diego Iborra, venaient parfois jammer dans les clubs de la 52[e] Rue. Les tambours frappés avec les mains nues, systématiquement détruits par les Blancs durant l'esclavage, avaient disparu de la musique afro-américaine, tandis que la musique cubaine, avec ses multiples percussions, conservait une fascinante polyrythmie. Dizzy s'intéressait aussi aux *tumbaos* (lignes de basse cubaines), plus souples et plus proches de la musique africaine que les *walking lines* du jazz et déjà présents dans

Night in Tunisia, et il souhaitait obtenir une complexité rythmique équivalente à celle qu'il recherchait sur le plan de l'harmonie. Sur la recommandation de Bauzá, il va écouter dans des clubs d'East Harlem le prodigieux *conguero* cubain Chano Pozo, arrivé à New York en mai 1966 avec sa compagne, la danseuse Cacha Martínez, et il l'engage aussitôt dans sa formation. Avec Pozo, Gillespie mariera avec succès la musique cubaine et le bebop, stylistiquement compatibles en raison de leurs racines africaines et européennes communes, mariage qui s'imposera bientôt aux États-Unis sous le nom de « cubop ».

Fanfaron et bagarreur, Pozo était déjà célèbre, à La Havane, pour ses dons exceptionnels de percussionniste et de compositeur. Né en 1915 dans un populeux quartier noir de la ville, il avait été initié à divers cultes afro-cubains, dont il maîtrisait à la perfection les rythmes de tambours et les chants : à la *santería*, d'origine yoruba, à la religion arara, d'origine fon, et aux diverses sectes bantoues de l'île. Il avait joué avec des groupes de carnaval, dans des *rumbas* (danses et chants d'origine congo, scandés par des tambours ou des caisses en bois) et lors de cérémonies secrètes d'une loge abakua, confrérie originaire du sud du Nigeria et réservée aux hommes, à laquelle il était initié. Il avait également collaboré avec des ensembles de musique populaire et, recommandé par son amie la chanteuse Rita Montaner, finit, après avoir été vendeur de cigarettes à la station de radio Cadena Azul, par en diriger la section de percussions de l'orchestre. Il apportera à Dizzy les idées de plusieurs morceaux dont *Manteca*, *Guarachi guaro* (également écrit *Guachiguara* et *Wachiwara*) et *Tin tin deo*, issu d'une rumba intitulée *O tin tine o*. Follement compétitif, il s'ingéniera à défier Max Roach, Teddy Stewart (élève de Sid Catlett), Kenny Clarke, Art Blakey et d'autres percussionnistes et batteurs qui croiseront son chemin aux États-Unis.

Pozo utilisait alors des congas en bois fabriquées à la main. Le système de clés métalliques destiné à les accorder n'existant pas encore, il les chauffait avant de jouer afin d'en tendre les peaux puis, sur scène, se livrait avec ses tambours à des acrobaties qui ravissaient le public. Il enseigne le phrasé cubain, basé sur une cellule rythmique de deux mesures, la *clave*, aux musiciens de Gillespie. En tournée, dans l'autocar, il leur distribue des percussions et leur fait exécuter divers polyrythmes. Al McKibbon, alors bassiste du big band, est particulièrement subjugué par la musique afro-cubaine : « J'ai beaucoup appris de Chano Pozo durant son bref séjour sur terre, reconnaît-il. Ce fut une éducation complète : outre le fait de pouvoir admirer sa virtuosité aux tambours, j'en suis venu à comprendre un peu les traditions de la *santería* et de l'abakua. Il jouait un rythme et déclarait : "Ceci est arara, ou ceci est abakua." J'étais intrigué, fasciné, même. J'ai appris des choses sur des gens et des détails dont je n'avais, auparavant, jamais soupçonné l'existence. Certains membres de l'orchestre prétendaient que je voulais devenir cubain. "Mais non, leur répondais-je, je ne souhaite pas devenir cubain, mais il s'agit de culture noire." Il y avait beaucoup à apprendre de Chano, sur le fait d'être noir. » Toutefois, la conception du *downbeat* diffère, dans la musique afro-cubaine et dans le jazz, et lorsqu'au début Pozo, inaccoutumé au jazz américain, se retrouve décalé par rapport au reste de l'orchestre, Dizzy lui fredonne à l'oreille quelques notes de *Good Bait* en accentuant le premier temps afin de le remettre dans le droit chemin. « C'est drôle, disait le trompettiste, il changeait instantanément ! »

Le big band de Gillespie suscite rapidement l'intérêt des maisons de disques et la première séance en studio, organisée au printemps 1946 pour Musicraft, produit une stimulante version de *Our Delight*, avec des solos virtuoses de Gillespie. Le 9 juillet, l'orchestre, avec Pozo, enregistre *Things to Come*, avec d'éblouissants traits de trompette et une spectaculaire coda, *Emanon*, blues swinguant de Dizzy, de facture moderne, avec d'excellents solos, *One Bass Hit*, *Ray's Idea*, *He Beeped When He Should Have Bopped* et, avec Charlie Parker, *Guarachi guaro*, composé par Gillespie d'après une idée de Pozo et plus tard rebaptisé *What Cha Wa Hoo*. *Guarachi guaro* sera popularisé par Cal Tjader et deviendra l'un des premiers best-sellers du vibraphoniste.

Dizzy improvise également avec des groupes latins, dont celui du pianiste portoricain Noro Morales et les Afro Cubans, et avec Pozo, il participe à une jam-session avec le trompettiste Rafael Méndez. En octobre, l'orchestre grave en direct depuis le Royal Roost. Le 12 novembre, il enregistre une nouvelle version d'*Emanon* sur laquelle James Moody s'exprime avec un swing et un lyrisme jubilatoires, et *I Waited For You*, ballade de Gil Fuller et de Dizzy interprétée par Pancho Hagood. *I Waited For You* deviendra la chanson thème de l'orchestre.

En janvier 1947, Gillespie est nommé meilleur trompettiste de jazz par la revue *Metronome*. Barry Ulanov, son rédacteur en chef, avait sélectionné un groupe de « modernistes » dont Dizzy, Charlie Parker et Lenny Tristano. À l'automne, lors de *This Is Jazz*, émission de radio animée par le critique de jazz Rudy Blesh, les poulains d'Ulanov sont confrontés à des jazzmen plus conservateurs : Danny Barker, « Wild Bill » Davidson, Jimmy Archey, Baby Dodds, Pops Foster, Edmund Hall et Ralph Sutton, défendus par Blesh. Par décision des auditeurs, les modernistes l'emportent. Une autre émission est organisée avec les vainqueurs et l'on peut entendre Dizzy et Charlie Parker sur un disque intitulé « Barry Ulanov Modern Musicians », sur lequel figurent également John LaPorta (clarinette), Lennie Tristano (piano), Billy Bauer (guitare), Ray Brown et Max Roach. Ils y interprètent *Koko*, *Hot House* et un curieux *Tiger Rag*, loué par Ulanov et décrié par d'autres amateurs.

Dans le courant de l'année, Dizzy visite aussi Laurinburg, où, lors d'une cérémonie en son honneur, il reçoit le diplôme qu'adolescent, il n'avait pu obtenir en raison de son départ précipité pour Philadelphie. Le 17 mai, il participe à l'hôtel Diplomat, à New York, à un spectacle organisé par l'African Academy of Arts and Research avec la danseuse sierra-léonaise Asadata Afora. Lors de son show, curieusement intitulé « Bombastic Be-Bop » (« Bebop boursouflé »), Dizzy se produit avec les percussionnistes Bill Álvarez, Diego Iborra, Eladio González et Rafael Mora, et avec Max Roach. Il signe également un contrat de deux ans avec RCA Victor et le 22 août, le big band grave pour ce label *Two Bass Hit* (avec Ray Brown et Al McKibbon), *Ow !* basé sur *I Got Rhythm*, le joyeux *Oop Pop a Da*, avec des paroles bebop de Babs Gonzales et un scat de Dizzy et Hagood, et *Stay on It*, sur lequel Gillespie improvise admirablement. Première composition rédigée par John Lewis pour le big band, *Two Bass Hit*, interprété plus tard par le Modern Jazz Quartet, deviendra *La Ronde* en 1952. Malheureusement, les disques de l'époque ne donnent qu'un faible aperçu de l'exubérance de l'orchestre de

Gillespie. Dizzy enregistre aussi pour d'autres marques, sous des pseudonymes parfois farfelus : B. Bopstein, pour une séance avec le Down Beat Septet du clarinettiste Tony Scott, avec notamment Trummy Young, Ben Webster et Sarah Vaughan (*Ten Lessons With Timothy*), John Birks, Izzie Goldberg, ou encore Gabriel.

Le 29 septembre, il donne avec son big band un formidable concert au Carnegie Hall, annoncé sous le titre de « The New Jazz », avec, au même programme, Charlie Parker (qui n'arrive que pour la seconde partie) et Ella Fitzgerald, concert qui sera enregistré. Dizzy et Bird, secondés par John Lewis, Al McKibbon et Joe Harris à la batterie, interprètent *Nearness* et *Soulphony* de Tadd Dameron, *Koko*, *Dizzy Atmosphere*, *Salt Peanuts*, *One Bass Hit*, *Groovin' High* et *Confirmation*, et se livrent à d'étincelants échanges sur *Night in Tunisia*, *Koko* et *Dizzy Atmosphere*. Gillespie exécute aussi la *Toccata for Trumpet and Orchestra* et l'*Afro Cuban Suite* (qui comprend *Cubana Be Cubana Bop*), dirigée par Russell, avec Lorenzo « Chiquitico » Salán au bongo et Chano Pozo à la conga. À la fin de la soirée, Ella interprète plusieurs standards avec l'orchestre, mais sans les percussions. L'idée de base de *Cubana Be Cubana Bop* provient d'un rythme de conga de Pozo développé par George Russell. Pionnier du jazz modal et auteur, en 1953, d'un traité de référence sur le mode lydien, *The Lydian Concept of Tonal Organization*, Russell venait, après un long séjour à l'hôpital, de guérir d'une tuberculose. Il conçoit pour ce morceau une introduction modale – innovation à l'époque – de huit mesures, avec des dissonances exécutées par les cuivres sur un *afro* (rythme cubain populaire dans les années 1930). Dizzy crée les deux premières parties.

S'intercale ensuite un *montuno* (section improvisée) sur lequel interviennent Dizzy et Pozo. Pozo, avec ses rafales enfiévrées, méduse les spectateurs. Les comptes rendus sont, cette fois, excellents, sauf celui de Rudy Blesh, toujours aussi hostile à la nouvelle musique, qui écrit dans le *Herald Tribune* : « Le bop est une forme exagérée de swing qui ne ressemble en rien au jazz. C'est une espèce de son instrumental frénétique qui paraît dépourvu de logique ou de développement ou même de suite dans les idées. » Au cours des mois suivants, l'orchestre, rejoint, pour certains concerts, tantôt par Ella Fitzgerald tantôt par Sarah Vaughan, effectue une tournée chargée commençant par Newark, Binghampton et Ithaca, avec, à Ithaca, un concert à Cornell University. Pozo se lance dans un long solo de conga entre les deux parties de *Cubana Be Cubana Bop* et entonne un cantique en langue yoruba avec les musiciens chantant en chœur « *cubana be cubana bop* ». L'idée de ce solo de conga sera conservée dans les versions subséquentes du morceau. Devant les prouesses de Pozo, des étudiantes s'évanouissent. En revanche, au Symphony Hall de Boston, ville plus conservatrice que New York, les tambours de Chano choquent les Noirs américains, qui les assimilent aux clichés d'une Afrique primitive véhiculés par le Cotton Club et Hollywood. Sur ce registre « sauvage », mais en le transcendant, Duke Ellington avait enregistré les splendides *Jungle Jamboree*, *Jungle Blues* et *Jungle Nights in Harlem*, et Sidney Bechet *Jungle Drums*. Grâce à Dizzy et aux Afro Cubans de Machito, cependant, les tambours joués avec les mains finiront par être pleinement acceptés par le public américain et à faire partie intégrante du jazz. Les chanteurs Faye Richmond, et Pancho Hagood, originaire de Detroit, et qui

avait débuté avec Benny Carter, se joignent à l'orchestre puis celui-ci se produit à Detroit, Chicago (au même programme que la chanteuse Nellie Lutcher) et Saint Louis et regagne New York.



Dizzy, James Moody et Chano Pozo en concert

Le 22 décembre, Dizzy et son big band (dont Kenny Clarke ou Joe Harris à la batterie et Chano Pozo) réalisent d'exceptionnels enregistrements avec des arrangements de Gil Fuller : *Cubana Be Cubana Bop*, avec, encore, les incantations de Pozo, allégrement reprises par les membres de l'orchestre qui en ignorent la signification, *Cool Breeze*, sur lequel Dizzy scatte, *Festival in Cuba*, *Panic in Puerto Rico*, *Algo Bueno*, avec Pancho Hagood et Dizzy chantant dans le style bebop, et *On the Bongo Beat*. Malgré son génie du rythme, Clarke, qui succède à Harris, doit lui aussi s'adapter, les premiers jours, au jeu de Pozo, non sans quelque tension occasionnelle entre les deux tambourinaires.

Le 27 du mois, lors d'un concert historique au Town Hall, l'orchestre exécute deux morceaux également créés d'après une idée de Pozo : *Manteca* (mot signifiant « lard » en espagnol mais aussi « marijuana » en argot cubain) et *Tin tin deo*. L'introduction et la partie A de *Manteca*, avec leur *vamp* en *si* bémol, proviennent de rythmes de conga de Pozo et le pont, comportant des modulations, est composé par Gillespie en collaboration avec Gil Fuller et le saxophoniste Bill Graham. L'arrangement, anonymement rédigé par le Cubain Chico O' Farrill, ressurgira en 1954 dans la *Manteca Suite* de ce dernier. Comme *Manteca*, *Tin tin deo* possède une première partie de style cubain et un pont jazzy, mais sur les rythmes à 12/8 de Pozo, Dizzy et ses musiciens improvisent, en fait, dans un langage bebop. Clare Fischer, spécialiste du Latin jazz, qui arrangea des thèmes de Duke Ellington pour Gillespie, estime que Dizzy contraignit les musiciens latins à s'adapter au swing américain plutôt que l'inverse. Le trompettiste l'admettait, d'ailleurs, volontiers : « Je connais les rythmes latins, voyez-

vous, mais j'apporte toujours ma touche personnelle à la musique. Je ne joue pas comme eux. Mon truc à moi colle avec le leur, mais ce n'est pas exactement pareil, car selon moi, il faut vivre une musique, une musique ethnique. Il faut vivre cette vie-là pour bien pouvoir la jouer, ce qui est le cas pour eux. »

Trois jours plus tard, il enregistre *Manteca*, qui deviendra un classique de son répertoire, avec un fervent solo de « Big Nick » Nicholas, *Good Bait*, *Ool Ya Koo*, et *Minor Walk*, interprété dans un style *straight* (non latin), et sur lequel la conga de Pozo, se contentant de marquer les temps, perd ici de son efficacité. « Il faisait tout cela pendant que nous essayions de swinguer et ça nous inhibait », se plaignait Ray Brown à propos de Chano lorsque celui-ci se montrait trop présent.

Sous l'emprise de la drogue, Charlie Parker agissait de façon de plus en plus irresponsable. Selon le présentateur de radio « Symphony Sid » Torin, dans les studios de radio WHOM, il avait un jour brusquement cassé une pipe offerte en Europe à Dizzy. En retour, celui-ci avait immédiatement, avec son fameux couteau, fendu le béret remis à Bird lors de la même tournée. Peu après le concert de Boston, Gillespie décide, malgré son admiration et son affection pour Parker, de se séparer de lui. Bird formera alors son propre groupe, dans lequel il engagera Miles Davis. « Le départ de Dizzy surprit tout le monde dans la profession, notait Davis, et peina beaucoup de musiciens qui les adoraient ensemble. Tout le monde comprit que c'était fini, qu'on n'entendrait plus les trucs grandioses qu'ils faisaient, à moins d'acheter leurs disques ou qu'ils se remettent ensemble. C'est ce que tout le monde espérait, moi y compris, qui avait obtenu la place de

Dizzy Gillespie. » Pendant l'été 1947, aux Three Deuces, Bird avait intégré le *conguero* Diego Iborra et le *bongosero* Billy Álvarez à son groupe. Lui aussi enregistrera des morceaux latins dont, en décembre 1948 et en janvier 1949, *Okidoke*, *Tanga*, *Mango Mangüe* et *No Noise* avec les Afro Cubans, négociant les rythmes cubains avec la même aisance que Gillespie.

Au début de l'année 1948, le producteur suédois, Harold Lundquist, organise une tournée européenne pour Dizzy et l'orchestre. Le 16 janvier, les musiciens embarquent pour Göteborg sur le paquebot *S.S. Drottningholm*. La formation consiste alors en David Burns, Ernest Bailey, Lamar Wright (trompette), William Shepherd, Teddy Kelly (trombone), Howard Johnson, John E. W. Brown, John Gayle, Cecil Payne, « Big Nick » Nicholas (saxophone), John Lewis (piano), Al McKibbon et Ray Brown (contrebasse), Kenny Clarke (batterie), Chano Pozo (percussion) et Pancho Hagood (chant). La mer est agitée, et lors de leur premier concert en Suède, le 26 janvier, plusieurs hommes sont mal en point. D'autres concerts ont lieu dans le pays dont un, le 2 février, au Vinterpalatset, à Stockholm. L'orchestre, enregistré à cette occasion, est éblouissant de cohésion, de mordant et de précision avec, sur *Our Delight* de Tadd Dameron, notamment, ou *Ray's Idea*, morceau de pur bebop, la légèreté d'un ensemble beaucoup plus restreint. Dizzy se propulse telle une fusée au-dessus du *vamp* initial de *Manteca*, scatte avec brio sur *Ool Ya Koo*, exécute un *More Than You Know* et un *I Can't Get Started* merveilleux de lyrisme et de tendresse avec, en filigrane, le délicat piano de Lewis. Toutefois, le promoteur s'enfuit avec la recette. Pour comble de malheur, les partitions

se volatilisent, et les concerts prévus en Angleterre sont annulés en raison du protectionnisme du syndicat local des musiciens. Billy Shaw, le manager de Dizzy, accourt en Europe et parvient à récupérer une partie de l'argent subtilisé. Le big band se produit alors à Anvers et à Bruxelles puis, faute de moyens financiers, se retrouve bloqué en terre wallonne. Le président du Hot Club de Belgique téléphone à Charles Delaunay, fondateur du Hot Club de France et de la revue *Jazz Hot*, qui connaissait déjà certains enregistrements de Gillespie. « Au printemps 1946, écrit Delaunay, je reçois trois disques Guild dont l'étiquette portait le nom, alors presque inconnu en France, de Dizzy Gillespie. À peine joués sur le pick-up du Hot Club de France, ces disques provoquèrent un émoi considérable. Les musiciens professionnels n'avaient jamais rien entendu de pareil. Ils s'étaient donné le mot et venaient en groupe écouter ces enregistrements bizarres. Leur perplexité était grande : la structure des accords était inattendue ; les instruments n'étaient-ils pas trafiqués ? On ne savait pas ce qu'il fallait le plus admirer : la prouesse technique ou l'audace et la créativité des solistes. On avait du mal à distinguer ce qui était écrit de ce qui était improvisé. » Il parvient à la hâte à bloquer trois soirées à la salle Pleyel à la fin du mois de février. « Dizzy Gillespie, champion du bebop, vient avec son orchestre "atomique" donner un concert à Paris », annonce l'*Intransigeant*. Le 20 février, le big band se produit – sans partitions – devant un public survolté, conscient de l'importance du moment, qui découvre à la fois le bebop et le jazz afro-cubain. Au programme : *Oop Pop a Da*, *Round Midnight*, *Algo Bueno*, *I Can't Get Started*, *Two Bass Hit*, *Good Bait*, *Afro Cuban Suite*, *Ool Ya Koo*, avec un scat de Gillespie et

de Hagood, et *Things to Come*. « À l'entracte, tout le monde errait, abasourdi, muet, relate le contrebassiste Pierre Michelot. Nous n'avions entendu que des extraits de cette musique jusque-là, grâce à ces copies de disques souples. Mais, ce soir-là, nous découvrions trop de choses en même temps qu'un langage qui bouleversait tout ce que nous connaissions et qu'il nous a fallu décrypter. » « Rarement concerts de jazz provoquèrent une telle stupéfaction, note Delaunay. L'assistance semblait comme saisie par la violence et l'originalité de la musique. Ah ! ces cuivres ! Leur attaque d'une brutalité inouïe vous arrive comme un coup de poing en pleine figure... » On connaît « la bataille d'Hernani » – termes alors utilisés par la presse française – déclenchée par l'arrivée de ces sons « atomiques » en France. Dizzy assista médusé à la querelle entre les « raisins verts », défenseurs du bebop, et les « figures pourries », plus conservatrices, et à l'empoignade historique entre Delaunay, emballé par le nouveau style, et Hugues Panassié, partisan d'un jazz plus traditionnel et, comme Rudy Blesh aux États-Unis, monté contre le bebop. Devant le succès du concert, deux soirées supplémentaires sont organisées à la salle Pleyel le 22 et le 29 février. L'orchestre joue aussi à Lyon, à Marseille et, à Paris, au Club des Champs-Élysées et au cinéma Apollo, place Clichy, puis regagne New York en mars (sans Kenny Clarke, Benny Bailey et John Lewis, qui décident de rester en France). Dizzy, Pozo, souffrant de l'épaule et Shaw rentrent aux États-Unis en avion et des centaines de fans arborant un béret et des lunettes accueillent le reste de l'orchestre sur les quais, à l'arrivée du bateau.

Le big band est engagé à l'Apollo Theater et subit quelques remaniements : le saxophoniste Ernie Henry succède à Howard Johnson, le ténor Ray Abrams à « Big Nick » Nicholas, le trompettiste Willis Cooper à Lamar Wright, Teddy Stewart à Kenny Clarke, et l'orchestre accueille dans ses rangs le tromboniste Candy Rose et le corniste Hampton Reese. Au Strand, il donne un concert avec la chanteuse Maxine Sullivan, les Berry Brothers, le comédien John Mason et le quartette vocal des Deep River Boys, puis se produit au Savoy Ballroom. Son ascension se poursuit, malgré quelques critiques vexantes, accusant Gillespie de s'inspirer du *progressive jazz* de Stan Kenton alors qu'à l'inverse, c'est Kenton qui a souvent copié le trompettiste (ainsi que les Afro Cubans de Mario Bauzá et Machito). Kenton venait souvent écouter le big band de Dizzy au Savoy Ballroom, et Gil Fuller raconte qu'un jour, Kenton, qui avait bu, lança au trompettiste : « Je peux jouer ta musique bien mieux que toi. » S'ensuivit un combat de titans opposant Kenton et Gillespie : « Les deux orchestres interprétèrent *Things Are Here*. Stan avait environ trente musiciens dans son groupe ou quelque chose de ce genre et nous les avons démolis. Nous avons écrit des polyrythmes avec deux mètres simultanés – c'était 3/4 et 2/2, je crois, en même temps, et ils ont été incapables de les exécuter. »

À partir de mai, Tadd Dameron remplace pendant quelque temps John Lewis, puis le pianiste James Forman prend le relais. En mai, l'orchestre étrenne au Carnegie Hall la *Swedish Suite* de Gil Fuller, plus latine que scandinave avec ses percussions. Il repart peu après dans diverses villes des États-Unis et retrouve le Royal Roost. En juillet, il entreprend une tournée en Californie. Avec une section rythmique composée de

Forman, du bassiste Nelson Boyd, de Teddy Stewart et de Chano Pozo, dont ce sera le dernier enregistrement avec Gillespie, il triomphe à San Francisco, à Oakland, au Civic Auditorium de Pasadena et au Million Dollar Theater de Los Angeles. On entend, sur le disque du concert de Pasadena, des versions accomplies de *Manteca*, d'*Emanon*, avec un solo expansif de Dizzy, de *Stay on It*, *Round Midnight*, avec un chorus très actuel de James Moody, *Good Bait*, *One Bass Hit* et *Ool Ya Koo*. Au Cricket Club et au Billy Berg's à Los Angeles, il est, cette fois, accueilli avec un enthousiasme délirant. Quincy Jones évoque les nuits blanches passées à Seattle avec Ray



Le disque du concert de Pasadena

Charles, alors que tous deux étaient encore adolescents, et avec Dizzy, rencontré dans cette ville vers la même époque. « On jouait tous les jours, de 19 à 22 heures, de la pop music, à 3 heures du matin on allait jouer du bebop et du jazz, Dizzy Gillespie nous accompagnait. »



La tournée se poursuit dans le Midwest avec, en particulier, un concert à Chicago avec Charlie Parker, et Gillespie regagne une fois de plus son poulailler de Broadway, le Royal Roost. À New York, Pozo, de son côté, grave d'admirables morceaux avec des musiciens cubains, ainsi que *Jahbero*, avec Fats Navarro et Tadd Dameron, et le 25 octobre, six semaines avant sa mort, *Tin tin deo*, avec James Moody et Art Blakey, sur lequel il chante et joue de la conga.

Avant les fêtes de Noël, la formation est engagée, cette fois, dans le sud des États-Unis, sur le circuit TOBA (Theater Owners Booking Association), tristement célèbre pour son racisme à l'égard des artistes de couleur et surnommé par les musiciens afro-américains *tough on black asses* (« dur pour les culs noirs »). Pozo se fait voler ses congas à la gare de Raleigh, en Caroline du Nord. Découragé, il décide de regagner New York et de retrouver Gillespie en Californie, à la fin de la tournée, puis d'aller rendre visite à sa famille à La Havane. Le 2 décembre, il est assassiné à l'âge de trente-trois dans un bar de Harlem par un de ses compatriotes pour une affaire de marijuana, et sa dépouille ramenée à Cuba. Dizzy engagera régulièrement d'autres percussionnistes, parmi lesquels Sabú Martínez, Cándido Camero, Patato Valdés, Vicente Guerra, Carlos Duchesne, Vidal Bolado et Humberto Canto, et il jouera parfois lui-même de la conga en concert. Nul, cependant, n'égalera la fougue et l'inventivité de Pozo.

LES DERNIÈRES ANNÉES DU BIG BAND

En 1948, Dizzy fait l'objet d'un article inepte dans *Life*, où il est présenté comme le bouffon du bebop, mais il poursuit lucidement sa route, pleinement conscient de l'importance de son apport. Il engage Johnny Hartman, crooner originaire de Chicago rencontré à Atlantic City, qui restera dix-huit mois avec lui. Lors d'un concert à Pasadena, Gillespie « me montra, dit Hartman, comment m'y prendre – tout, quoi, la différence qui existe entre chanter en concert et dans un club, et comment tenir le public en haleine ». Avec Hartman, l'orchestre donne, une fois de plus, un concert au Strand, à New York. Le soir de Noël, il rend un vibrant hommage à Chano Pozo au Carnegie Hall avec le percussionniste portoricain Sabú Martínez, Bird et Sarah Vaughan. Le 28 décembre 1948, avec Martínez au bongo et Joe Harris à la conga, il grave quatre morceaux dont le formidable *Lover Come Back to Me*, arrangé par Gillespie sur un rythme *afro* et tendrement exposé à la trompette, et *Guarachi guaro*, arrangé par Gerald Wilson (auteur d'un autre thème d'inspiration latine : *Puerto Rican Breakdown*). Vers le milieu de 1949, un journaliste de *Down Beat* notera, après un concert au Regal Theater de Chicago : « Dizzy est devenu un vrai fou des maracas. »

Le 3 janvier 1949, Dizzy enregistre à New York avec les Metronome All Stars, orchestre assez hétéroclite réunissant les lauréats de la revue *Metronome* et consistant en lui, Fats Navarro et Miles Davis (trompette), J.J. Johnson et Kai Winding (trombone), Buddy de Franco (clarinette), Charlie Parker et Charlie Ventura (saxophone ténor), Ernie Caceres (saxophone baryton), Lenny Tristano (piano), Billy Bauer



(guitare), Eddie Safransky (contrebasse), Shelly Manne (batterie) et Pete Rugolo (arrangements, chef d'orchestre). Ils exécutent *Victory Ball* de Tristano (basé sur *S'wonderful*), comportant de vives interventions des trois trompettistes, et *Overtime* de Rugolo (basé sur *Love Me or Leave Me*). « Fats et moi décidâmes de suivre Dizzy et de jouer les trucs qu'il exécutait au lieu de jouer dans notre style à nous, écrit Miles Davis. Ça ressemblait tellement à ce qu'il faisait qu'il ne savait pas quand nous nous arrêtions et quand nous commencions. » Incidemment, J.J. Johnson reconnaissait que c'est Dizzy qui l'avait aidé à effectuer la transition du style swing au bebop : « Il est si perceptif qu'il avait des idées et des suggestions que j'ai suivies, et qui ont fonctionné pour moi. »

En septembre, John Coltrane entre dans l'orchestre suivi, un mois plus tard, du batteur Specs Wright, qui remplace Teddy Stewart, parti jouer avec Dinah Washington. Le big band enregistre *Swedish Suite*, *St. Louis Blues*, arrangé par Budd Johnson (mais qui déplaît à son compositeur, W.C. Handy), un *I Should Care* très cubain, *That Old Black Magic* et *You Go to My Head*, chantés par Hartman, *Jump Did Le Ba*, sur lequel Joe Carroll et Diz scattent, *Dizzier and Dizzier*, romantique morceau de Gerald Wilson, et *I'm Boppin' Too*. Avec Pancho Hagood, Dizzy grave *Oop Pop Pa Da*, sur lequel tous deux scattent, et, en juillet, le bêtifiant *Hey Pete Let's Eat More Meat*, *Jumpin' with Symphony Sid*, *If Love Is Trouble*, *In the Land of Oo Bla Dee*, de Mary Lou Williams, avec un solo de trompette enlevé et des vocalises de Carroll. En décembre, Dizzy retrouve Parker et Tristano plus, notamment, Stan Getz, Al Haig, Max Kaminsky, « Hot Lips » Page, Red Rodney et Lester Young pour une soirée au Birdland. Il enregistre aussi un disque, qui ne sortira pas, avec un groupe vocal, The Ragamuffins.

Au début des années 1950, l'inventivité de Gillespie émerveille le public et les musiciens. Toutefois, avec la montée en force du bebop, les groupes plus réduits deviennent la norme, et perdant désormais leur public de danseurs, les grands orchestres commencent à péricliter. Dizzy tente, à corps défendant, de donner une tournure plus commerciale au sien – une des rares fois de sa vie où il se résoudra à quelques concessions avec son art : « Tout le monde veut de la musique de danse, du *ticky-ticky tick* », se lamente-t-il. Malgré la présence de ses deux chanteurs, Johnny Hartman, et Joe Carroll, rencontré par Dizzy à l'Apollo Theater, à Harlem, et de style

plus bebop, le big band connaît de sérieuses difficultés financières et la qualité de son répertoire s'en ressent. « Pour faire de son grand orchestre l'ensemble dansant correspondant à son désir, Dizzy Gillespie a sacrifié une partie du piquant traditionnellement associé au nom et à la réputation de sa musique », écrit, dans *Down Beat*, la journaliste Pat Harris, qui avait écouté l'orchestre à Chicago. Le trompettiste s'efforce vaillamment de maintenir sa formation, mais les problèmes s'accumulent, plusieurs de ses musiciens s'adonnant, de surcroît, à l'héroïne ou à la boisson. Durant l'été, les tournées reprennent : Winston-Salem, en Caroline du Nord, Milwaukee, dans le Midwest. Les villes se succèdent à un



rythme effréné. Dans le Sud, les humiliations continuent. « Nous ne servons pas les nègres », s'entendent partout répondre les musiciens, contraints de loger et de se nourrir chez l'habitant. À Little Rock, l'immense salle est pratiquement vide. Vers la fin du mois de novembre, de retour à New York, Gillespie et ses hommes sont engagés au club Bop City, devant, enfin, un public de connaisseurs. Situé au coin de Broadway et de la 49e Rue, le Bop City, qui a pris le relais de la 52e Rue et s'autoproclame « The Jazz Center of the World » recrute tous les grands noms de l'avant-garde. L'ensemble grave aussi, pour Capitol, le fougueux *Carambola*, adapté par Gillespie et Chico O'Farrill d'un morceau de Villa-Lobos et également enregistré, l'année suivante, par les Afro Cubans.

Pressé par sa femme Lorraine, qui lui somme de choisir entre sa formation et elle, Dizzy finit par capituler et le dernier concert a lieu à Chicago, à la fin de 1950. « Quand Dizzy dut dissoudre son orchestre, je me sentis trompé, confiait Frank Foster. Ma tristesse était aussi immense que celle d'une femme éperdue d'amour pour Rudolph Valentino, et qui apprend sa mort. J'ai toujours été navré de la disparition du big band de Dizzy. Pour moi, ce fut une injustice et une grande tragédie américaine. »

Ambassadeur du jazz

DU BIG BAND HOLLYWOODIEN AU SEPTETTE

Durant les années 1950, avec la paix retrouvée, les États-Unis traversent une période d'optimisme et de prospérité. Le bebop, enfin accepté, cède à la place à un style moins rythmé, aux harmonies plus raffinées, le jazz cool, puis au hard bop, plus funky, nourri de blues et de gospel, les deux racines fondamentales de la musique afro-américaine. Gillespie, à l'apogée de son talent, sillonne le monde entier. Malgré le succès du style cool il demeure fidèle à son tempérament volubile et chaleureux, convertissant au jazz un public de plus en plus vaste, et lors de ses pérégrinations, découvre de nouveaux rythmes avec un enthousiasme jamais démenti.

À Hollywood, il se produit avec un grand orchestre dirigé par Johnny Richards, arrangeur sirupeux qui avait écrit pour Stan Kenton, mais qu'il apprécie. Il confère des accents latins à *Swing Low Sweet Chariot*, sur lequel il chante et improvise avec un art consommé, et bebop à *Lullaby of the Leaves*. En 1951, il constitue un septette, conservant, de son big band, Jimmy Heath (à l'alto), John Coltrane (au ténor, cette fois),

pas encore en possession de son style caractéristique, et Specs Wright (batterie) et recrutant Percy Heath (basse) et Fred Strong (conga). Milt Jackson joue occasionnellement avec le groupe. Dizzy est cependant contraint de se séparer peu après de Heath et de Wright, tous deux toxicomanes, et de Coltrane, qui boit pour tenter de se sevrer de l'héroïne et qui regagnera Philadelphie.

DEE GEE RECORDS

Songeant à assurer la sécurité financière de sa femme Lorraine, Dizzy avait fondé à Detroit, avec son partenaire Dave Usher, une maison de disques : Dee Gee Records. Malgré la qualité de certains enregistrements, celle-ci fera faillite au bout de deux ans en raison d'une mauvaise gestion. La première séance, organisée le 1er mars à Detroit avec un personnel hétéroclite : Gillespie, Coltrane, Milt Jackson, Kenny Burrell, Percy Heath, le batteur Kansas Fields, Fred Strong (en tant que chanteur, cette fois) et les Calypso Boys, produit *Tin Tin Deo*, *Birks' Works* et *We Love to Boogie*. Dizzy enregistre ensuite avec Joe Carroll. Tous deux chantent sur *School Days*, Dizzy chante sur *Swing Low Sweet Cadillac* (parodie de *Swing Low Sweet Chariot*, qu'il reprendra fréquemment en concert) et Carroll sur *Nobody Knows the Trouble I've Seen*. Avec J.J. Johnson, Budd Johnson, Milt Jackson, Percy Heath et Art Blakey, il grave *Lady Be Good*, l'étincelant *The Champ*, et avec Milt Jackson au piano, *Stardust*. D'autres séances suivront, dont une avec le Milt Jackson Quartet et une autre avec – curieusement – Stuff Smith, violoniste d'obédience swing, réfractaire au bebop, mais dont le pianiste Billy Taylor considérait le groupe à l'Onyx, en 1944, comme « l'un des trios les plus formidables et les plus rythmiques que j'aie entendus ». Dizzy retrouvera Smith quelques années plus tard, enregistrant notamment *Pakistan*, basé sur un raga, avec lui. Lors de la dernière séance pour Dee Gee, organisée le 18 juillet 1952, et à laquelle participe Wynton Kelly, il rend un hommage humoristique et affectueux à Louis Armstrong, chantant, en l'imitant admirablement, sur *Pops Confessin'*.

L'OISEAU RETROUVÉ

Au début des années 1950, Charlie Parker est, lui aussi, devenu une star. Gillespie renoue avec lui et ils jouent au Birdland dans un orchestre comportant des instruments à cordes. Dizzy souhaite partir en tournée avec cette formation : « J'aimerais que Johnny Richards rédige environ seize arrangements pour le groupe – la moitié consistera en standards, l'autre en morceaux originaux, déclare-t-il… Ce serait bien pour nous d'être ensemble. On n'aurait besoin que de Charlie, de moi et d'une section rythmique. » Le projet échoue malheureusement, et, au début de juin 1950, Dizzy participe à une séance de studio organisée par Norman Granz pour Parker avec Thelonious Monk, Curly Russell et Buddy Rich, imposé par Granz, bien que Parker ait réclamé la présence de Roy Haynes à la batterie. Le disque, intitulé « Stomping at the Savoy », et réédité pour Verve sous le titre de « Bird and Diz », est réussi, malgré Rich, qui trouva difficilement ses marques au cours de l'enregistrement et dont les

quelques maladresses et la raideur irritèrent Bird. Monk apporte sa composition *Jackieing*, et Gillespie et Parker évoluent avec légèreté sur *An Oscar for Treadwell*, *Darn That Dream*, *Bloomdido* (blues évoquant Teddy Blume, le manager de Bird), *Mohawk*, *Melancholy Baby* et *Relaxin' with Lee*, et bondissent sur *Leap Frog*, au tempo étourdissant.

Le 31 mars 1951, sous le nom d'« All Star Quintet », Dizzy, Bird, Bud Powell, dans une période de rémission et dans une forme splendide – avant d'être à nouveau emprisonné et hospitalisé –, le bassiste Tommy Potter et Roy Haynes, sont enregistrés en direct au Birdland pour une émission de radio et ils interprètent des classiques du bebop : *Blue n' Boogie*, *Anthropology*, *Jumpin' With Symphony Sid*, *Round Midnight*, *Night in Tunisia*. La même année, Dizzy grave avec Budd Johnson, Milt Jackson, Percy Heath et Art Blakey une magistrale version de *The Champ*, accompagnant Jackson au piano pendant le solo du vibraphoniste.

Le 24 février 1952, Dizzy et Charlie Parker reçoivent une récompense du journal *Down Beat* et jouent au *Earl Wilson Show*, seule fois où Bird participera à une émission de télévision. Là encore, la complicité entre les deux hommes est frappante. Dizzy reprend, au début d'un de ses solos, la phrase finale de celui de Bird (et, incidemment, cite un fragment du *Carmen* de Bizet). Au printemps, il donne plusieurs concerts au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, avec Don Byas, désormais établi dans cette ville, le pianiste Art Simmons et deux musiciens de Lena Horne : le bassiste Joe Benjamin et le batteur Bill Clark plus, pour certains morceaux, le *conguero* Humberto Canto. Les concerts, enregistrés, révèlent un nouveau son de trompette, plus riche et plus profond. À Paris,

Dizzy enregistre aussi un *My Old Flame* velouté, qu'il parvient à rendre naturel malgré un arrangement chargé, *Sweet and Lovely* et *I've Got You Under My Skin*. Une seconde séance parisienne de studio a lieu en février 1953 avec, cette fois, son nouveau pianiste Wade Legge, âgé de dix-neuf ans et recommandé par Milt Jackson, Lou Hackney (basse), Al Jones (batterie) et un tromboniste et un guitariste non identifiés. En septembre, Granz organise une série d'enregistrements avec Dizzy et d'autres vedettes de ses concerts JATP : Stan Getz, Roy Eldridge, Ben Webster, Johnny Hodges, Flip Phillips, Lionel Hampton, Illinois Jacquet, Oscar Peterson, Buddy Rich et Ray Brown. En novembre, Gillespie et Parker donnent un concert au Carnegie Hall, au même programme que Billie Holiday, Getz et Duke Ellington. *52nd Street Theme*, de Monk, est foudroyant, mais l'excellent solo de Dizzy sur *Night in Tunisia*, scandé par la conga de Cándido Camero, n'égale pourtant pas celui – mirifique – de Bird, témoignant d'une absolue liberté de phrasé. Avec Duke au piano, rejoint plus tard par l'orchestre d'Ellington, Dizzy interprète un curieux *Body and Soul* avec quelques digressions mélodiques sur le pont. Le mois suivant, Parker et lui accompagnent Billie Holiday à l'Apollo Theater, et Dizzy cachera la chanteuse chez lui lors de ses démêlés avec la police.

Le 6 janvier 1953, il adopte sa fameuse trompette coudée au pavillon dressé vers le haut : lors d'une fête organisée pour l'anniversaire de Lorraine dans un club new-yorkais, le comédien « Stump » (James Cross) pousse par inadvertance son partenaire « Stumpy » (Harold Cromer), qui tombe sur la trompette de Dizzy. Le pavillon se tord en un angle de 45° vers le haut. Loin de s'emporter, Dizzy l'essaie et se rend compte



qu'elle sonne mieux ainsi, que le son arrive plus vite à ses oreilles et qu'il n'assourdit pas les auditeurs. Il conservera désormais ce singulier instrument, le faisant refabriquer spécialement pour lui et en offrant plus tard des modèles identiques à Quincy Jones, Joe Gordon, Ermet Perry et Carl Warwick, alors membres de son orchestre. Même Lee Morgan adoptera, pendant un certain temps, une trompette tournée vers le haut.

Les concerts continuent de se succéder à une cadence accélérée : en février, Dizzy joue en Europe à la tête d'un quintette comprenant Bill Graham, saxophoniste sans grand intérêt qui succède à Coltrane, Wade Legge, Lou Hackney, Al Jones et Joe Carroll. Il se produit de nouveau à la salle Pleyel,



puis, le 15 mai, au Massey Hall de Toronto. La New Jazz Society of Toronto avait organisé un référendum, et le concert, resté dans les annales du jazz, en réunit les lauréats, parmi lesquels Gillespie, Max Roach, Charles Mingus, Bud Powell et Charlie Parker. Ce sera la dernière fois que ces musiciens joueront ensemble en public. Malheureusement, l'événement tombe le même soir que le championnat de boxe de Rocky Marciano contre Jersey Joe Walcott, et la salle est quasiment vide. Powell, remis de ses séjours dans des hôpitaux psychiatriques, est particulièrement émouvant sur *All the Things You Are.* Dizzy fait le pitre pendant les solos de Bird,



Concert à Paris avec Dizzy, Wade Legge,
Lou Hackney, Al Jones et Joe Carroll

lequel, arrivé à Toronto sans son saxophone, joue sur un instrument en plastique blanc prêté par un magasin ; et affectant un accent anglais, Parker présente son compère comme « *my worthy constituent* » (« mon précieux élément constitutif »). Parker et Roach sont excellents et Dizzy déroule ses brillants traits sur *Salt Peanuts*, *Wee*, *Night in Tunisia* et *Perdido*. Mingus, qui eut l'idée de réunir ces musiciens et enregistra



Le concert au Massey Hall de Toronto avec Dizzy,
Bird, Bud Powell et Charles Mingus

l'événement à leur insu, proposera les bandes à Norman Granz, qui les refusera. Mingus produira le disque lui-même, sous le titre de « Quintet of the Year at Massey Hall », ajoutant un morceau avec Art Taylor au lieu de Max Roach et Billy Taylor au lieu de Bud Powell, et omettant de verser des droits d'auteurs aux intéressés. Le mois suivant, lors d'une émission de radio, Dizzy joue avec Bird et Miles Davis et chante avec Joe Carroll sur *On the Sunny Side of the Street.* Et vers la même époque, Davis vient jammer dans un club avec le quintette de Dizzy.

SOUS LA HOULETTE DE GRANZ

En 1953, Norman Granz engage Gillespie de façon régulière pour ses tournées JATP et le trompettiste gravera pour lui pendant sept ans. Granz, qui aime réunir des grands noms du jazz, même stylistiquement peu compatibles, organise des duels entre Eldridge et lui (« En tournée, Granz pensait toujours que Roy et moi allions nous sauter à la gorge », disait Dizzy), et des séances hétéroclites, souvent révélatrices de goûts musicaux douteux. « Sur le plan musical, JATP ne valait pas grand-chose, affirme Gillespie dans ses mémoires, parce que ce qui excitait Norman Granz, c'était d'envoyer deux ou trois trompettistes se déchirer les uns les autres sur scène. Lui regardait tout ça en se fendant la pipe... » Granz aura néan-



Dizzy et Django Reinhardt, peu avant la mort du guitariste

moins le mérite, à une époque de ségrégation, de défendre ses artistes noirs contre les horreurs du racisme et de leur assurer des revenus, des conditions de transport et des logements décents. Ella Fitzgerald se souvenait, lors de ces tournées JATP, de beaux contre-chants exécutés par Gillespie et Eldridge pendant ses solos, et de duos de scat et de fous rires avec Dizzy.



Dizzy et Ella Fitzgerald lors d'une tournée JATP à Paris

Le 9 décembre, à Los Angeles, pour le premier disque de Dizzy pour le label Verve de Granz (« Dizzy Gillespie – Stan Getz Sextet », réédité, avec des enregistrements réalisés le 25 mai 1954 à New York avec une autre rythmique, sous le

titre de « Diz And Getz »), le producteur réunit Getz, Oscar Peterson, Herb Ellis, Ray Brown et Max Roach. Gillespie, malgré un son légèrement métallique dans l'aigu (« Gillespie semblait entendre la musique comme une explosion stridente et athlétique et comme le ricanement d'une hyène », écrit le critique de jazz américain Ben Ratcliff) et une rythmique un peu trop présente, témoigne d'une éblouissante maîtrise de l'articulation, et Getz déroule ses fluides solos avec tout autant d'assurance. Ils fulgurent sur *It Don't Mean a Thing*, Dizzy brode sur *I Let a Song Go out of My Heart*, rêve sur *It's the Talk of the Town* et charge fougueusement sur *Impromptu*. Le *Siboney* bipartite du compositeur Ernesto Lecuona commence et se termine par un rythme d'inspiration cubaine, Roach s'efforçant d'imiter des timbales et Brown d'exécuter un *tumbao* (ligne de basse cubaine). L'expectative latine est cependant déçue : Dizzy et Getz, refusant les impératifs de la *clave*, la scansion fondamentale de la musique cubaine, improvisent furieusement, avec un swing bien américain. Trois ans plus tard, Granz associera de nouveau Gillespie, Getz, Ellis et Brown, avec Sonny Stitt, John Lewis et Stan Levey, cette fois, sur « For Musicians Only ». Gillespie, toujours alerte, et Stitt, chaud et musclé, cisèlent des phrases acérées, et Getz converse avec son élégant legato. Getz et Gillespie se retrouveront encore à diverses occasions, bien que dans ses mémoires, Dizzy ne mentionne le saxophoniste qu'une seule fois, passant ses enregistrements avec lui sous silence et se contentant d'écrire qu'après son retour de Rio de Janeiro, Getz, resté aux États-Unis, le « harcelait » afin de lui soutirer des morceaux brésiliens. Et il ajoute, pour la bonne mesure : « Il est finalement parvenu à en obtenir et a remporté un



énorme succès avec. Peu importe qui les a joués le premier, car il s'en est bien tiré, mais il n'en reste pas moins que j'ai été le premier, sur le continent nord-américain, à interpréter ce genre de musique. » Dizzy réalise aussi « Birks' Works – Big Band Sessions » pour Verve, enlevant *Yo no quiero bailar*, de Joe Willoughby, et d'autres morceaux.

En février 1954, Stan Kenton invite Charlie Parker et Gillespie à donner quelques concerts avec son orchestre (avec

également June Christy, Slim Gaillard et Erroll Garner). Enterrant la hache de guerre, Gillespie accepte et effectue une tournée des États-Unis avec lui. Sur *Manteca*, Cándido Camero et Stan Levey accompagnent finement Dizzy, qui ravit partout le public avec sa bonne humeur et sa fantaisie. Il se produit ensuite au Birdland avec son groupe, consistant en Hank Mobley, ancien collaborateur de Max Roach et de Tadd Dameron, Wade Legge, Lou Hackney et le batteur Charlie Persip, ex-membre, lui aussi, de la formation de Dameron.

Le 24 mars, il enregistre *Manteca Suite*, arrangée par Chico O'Farrill. L'œuvre, richement orchestrée, consiste en quatre variations sur *Manteca*: *Manteca Theme*, de Gil Fuller et Gillespie ; et *Contraste*, au rythme afro, *Jungla*, à 12/8, et *Rhumba Finale*, exposé dans un style *straight*, tous trois de Gillespie et O'Farrill. Dizzy l'interprète avec son groupe habituel (Mobley, Legge, Hackney, Persip), renforcé par une importante section de cuivres dont Quincy Jones, Lucky Tompson et J.J. Johnson, plus des musiciens associés à Machito : les Portoricains Bobby Rodríguez (basse) et José Mangual (bongo) et les Cubains Ubalto Nieto (timbales), Cándido Camero et Luis Miranda (conga). En été, il se produit au premier festival de jazz de Newport. Le 24 septembre, il participe au concert de Charlie Parker au Carnegie Hall (avec le trompettiste Red Rodney, John Lewis et Al Haig) et le 29 octobre, à Los Angeles, il enregistre de nouveau, pour Granz, un disque intitulé « Roy and Diz », avec Roy Eldridge, Oscar Peterson, Herb Ellis, Ray Brown et Louie Bellson. Gillespie et Eldridge exécutent de savants contrepoints, Gillespie avec une attaque très ferme et un son plus claironnant que celui de son ancien mentor. « Il y eut là une véritable

affection, se souvint Bellson. On pourrait même parler d'amour. Non seulement ces deux musiciens s'entendaient à merveille mais ils furent ravis de se retrouver ensemble. C'était inspirant d'être en leur compagnie. » En novembre, l'Academy of Music de Philadelphie organise un concert intitulé « Jazz Carnaval » avec les groupes de Gillespie, Billie Holiday et Buddy Rich. Vers la même époque Dizzy retrouve la musique cubaine, gravant, avec des percussionnistes latino-américains, le flûtiste cubain Gilberto Valdés et le pianiste Alejandro Hernández, sa belle composition *Con alma*, *Caravan* et *A Night in Tunisia*.

Le 12 mars 1955, Charlie Parker, usé par des années d'excès, meurt à l'âge de trente-quatre ans chez la baronne Pannonica de Koenigswarter, protectice des musiciens. « La dernière fois que je l'ai vu, se souvenait le trompettiste, c'était peu avant mon départ pour l'Europe. Nous étions assis à Basin Street. Il évoqua l'idée de rejouer ensemble d'une façon qui signifiait : "Avant qu'il ne soit trop tard." Malheureusement, c'était déjà trop tard. Si cela s'était produit, ç'aurait été sensationnel. » Gillespie, que Bird appelait « l'autre moitié de mon battement de cœur », est effondré. « C'est l'une des rares fois où je l'ai vu sangloter », confiait sa femme Lorraine. Le 2 avril, il participe au Carnegie Hall à un concert en l'honneur du saxophoniste en compagnie de Lester Young, Horace Silver, Art Blakey, Kenny Clarke, Mary Lou Williams, Kenny Dorham, Stan Getz, Billie Holiday, Sammy Davis Jr., Charles Mingus et Gerry Mulligan.

En août, il enseigne et joue à Lenox, dans le Massachusetts, à la School of Jazz fondée par John Lewis, y retrouvant ses amis Milt Jackson, Oscar Peterson, Max Roach et George

Russell. Les musiciens logent non loin au Wheatleigh Hall, à Tanglewood, superbe lieu jusque-là réservé à la musique classique, où répète l'Orchestre symphonique de Boston, d'où la composition de Gillespie intitulée *Wheatleigh Hall.* Après tant de clubs enfumés et bruyants, Dizzy savoure pleinement l'atmosphère sereine, avec le vaste parc, et le respect finalement accordé au jazz. « Mon seul regret, dira-t-il, est que Bird n'ait pas pu partager cette expérience. »

Il repart ensuite pour une tournée JATP avec notamment Ella Fitzgerald, Illinois Jacquet, Lester Young, Roy Eldridge, Flip Phillips, Buddy Rich, Gene Krupa, Oscar Peterson et Ray Brown. Le concert donné à Stockholm, avec Eldridge, Peterson, Brown, Phillips, Louie Belson, Herb Ellis et le tromboniste Bill Harris, est enregistré. Dans le sud des États-Unis, les problèmes reprennent une fois de plus. À Houston, ville alors éminemment raciste, la police fait irruption dans les loges tandis que Dizzy joue aux dés avec Jacquet et Young. Les musiciens, dont Ella, sont embarqués au commissariat sous prétexte que les jeux d'argent sont illégaux. Dizzy déclare aux policiers qu'il s'appelle Louis Armstrong et ceux-ci réclament à Ella, outrée, un autographe. Granz verse une caution et l'affaire débouchera sur un non-lieu. De retour à New York, Gillespie se produit au Birdland. « Son orchestre était si formidable que c'était comme arriver après la Troisième Guerre mondiale », constatait Cal Tjader, engagé au même programme que lui. Les enregistrements pour Granz se poursuivent, parmi lesquels : « JATP – The Exciting Battle » et « Trumpet Kings » avec Eldridge, et, en janvier 1956, « Modern Jazz Sextet » avec John Lewis, Sonny Stitt, Skeeter Best (guitare), Percy Heath et Charlie Persip. Le disque, avec

notamment *Dizzy Meets Sonny* (basé sur *I Got Rhythm*) et *Mean to Me*, témoigne, une fois de plus, de la parfaite entente entre Stitt, héritier de Charlie Parker, et Gillespie.

MOYEN-ORIENT ET AMÉRIQUE DU SUD

En 1956, le congressman afro-américain Adam Powell suggère au président Eisenhower d'envoyer Gillespie en tournée à l'étranger sous l'égide du State Department. C'est la première fois dans l'histoire des États-Unis que le jazz, désormais considéré comme le symbole de la civilisation américaine, bénéficie d'un soutien officiel. Gillespie se souviendra de ce pittoresque périple comme l'un des moments les plus mouvementés et des plus heureux de son existence.

Dizzy, se trouvant en Europe, nomme Quincy Jones directeur musical. Il le charge de réunir les musiciens et les arrangements et de faire répéter l'orchestre, et avec son aide, il constitue un big band racialement intégré. Baptisé « Dizzy Gillespie and His World Famous Band », celui-ci comprendra notamment Melba Liston, Phil Woods, Billy Mitchell, Joe Gordon, Ernie Wilkins, Charlie Persip, Wynton Kelly, Paul West, Benny Golson et deux chanteurs : Herb Lance et Dottie Salters. Jones, Liston, Wilkins et Golson rédigent des partitions pour cet ensemble. Golson, disciple et ami de Tadd Dameron, compose lui aussi activement, et Dizzy interprètera plusieurs de ses morceaux dont *Stablemates*, *Whisper Not*, et *I Remember Clifford.* Comme tant d'autres avant lui, Golson bénéficie du savoir du trompettiste : « Avant l'arrivée de Diz, quand je jouais, confie-t-il, je passais de la tonique à la dominante puis



Dizzy, lors de la tournée au Moyen-Orient, jouant d'un instrument indien

de nouveau à la tonique. Lui allait de la tonique à la tonalité principale puis à la sous-tonique et à la dominante et revenait à la tonique. Personne ne réfléchit plus à cela ; c'est Dizzy qui en a eu l'idée. » L'orchestre se produit en Iran, au Liban, en Syrie, en Inde, au Pakistan, en Yougoslavie, en Turquie et en Grèce, pays ayant des relations harmonieuses avec les États-Unis, et provoque partout des débordements d'enthousiasme. « Je venais du rhythm'n'blues et je me souviens que, pour la première fois, nous avons été traités avec un certain respect, comme des membres de la royauté », s'émerveillait Golson. Refusant d'être le porte-parole du gouvernement américain, Dizzy se mêle au peuple, invite des enfants ou des gens de la rue à assister gratuitement aux concerts, part écouter les musiciens locaux, pose en costume d'evzone (pour « Dizzy in Greece », édité par Verve), et se fait partout d'innombrables amis. Il fraie, avec le même naturel, avec des ouvriers ou des paysans qu'avec des aristocrates tels que la princesse Pahlevi et son mari ou le cheik du Koweït. Et à Karachi, il tente, avec sa trompette, de charmer un serpent, lequel, mal embouché… finit par le mordre !

À son retour, l'orchestre est convié, avec Nat « King » Cole, dont Dizzy admire la finesse et la subtilité, à un dîner à la Maison Blanche avec Eisenhower. Puis, avec son quintette, Gillespie donne au New York Jazz Festival de Randall's Island (où sont également programmés Sarah Vaughan, Dave Brubeck, Horace Silver, Jimmy Smith, l'orchestre de Johnny Richards et le chanteur Bill Henderson) un concert qui suscite l'enthousiasme de la presse. Il se produit ensuite dans plusieurs clubs de la côte Est et repart avec son big band, de nouveau pour le compte du State Department, pour l'Amérique



latine, cette fois (en Équateur, en Uruguay, au Chili, en Argentine et au Brésil), avec notamment Quincy Jones, Melba Liston, Phil Woods, Benny Golson, Walter Davis Jr. (piano), Nelson Boyd (basse) et Charlie Persip (batterie). Certains enregistrements réalisés lors de ce périple et édités quarante-trois ans plus tard, en 1999, révèlent un Dizzy très inspiré : drolatique sur *School Days*, sensuel et retenu sur le magnifique *I Can't Get Started*, vif et agile sur *Cool Breeze*, soutenu par une formation d'une exceptionnelle souplesse. À Quito, sonné par l'altitude, il laisse son trompettiste Joe Gordon prendre la plupart des solos. Celui-ci, le souffle court, manque mourir à l'issue du concert et doit être rapatrié d'urgence aux

États-Unis. Le 28 juillet, le big band donne un concert triomphal au théâtre Casino de Buenos Aires. « Tout l'orchestre s'est mis à chauffer et dès le troisième ou le quatrième morceau – pour être plus précis dès que commença le fabuleux *Groovin' High*, ce fut un délire, écrit le critique argentin Luis R. Marzoratti. Jamais nous n'avions éprouvé un choc émotionnel d'une telle intensité… Si *Groovin' High* nous a éblouis, que dire de *Night in Tunisia* ou de *Stella by Starlight*, de ce *Cool Breeze* hors du commun ou de l'incroyable *I Can't Get Started*, sur lequel Dizzy atteignit des sommets d'expression artistique que nous n'avions personnellement jamais entendus auparavant. » Un soir, Gillespie passe au club Rendez-Vous du bandonéoniste Osvaldo Fresedo, et avec l'orchestre de tango de celui-ci, improvise sur *Adiós muchachos*, *Capricho del amor*, *Vida mía*, *Enamorado estoy* et *Preludio N° 3* de Roberto Pansera. (Il enregistrera plus tard *Tangorine*, sur « Birks' Works », en souvenir de cet événement). Déguisé en gaucho, il se promène à dos de cheval dans les rues de Buenos Aires, et dans un club, Quincy Jones et lui rencontrent le jeune pianiste et arrangeur argentin Lalo Schifrin, qui dirige son propre orchestre. Élève du compositeur sérialiste Juan Carlos Paz et passionné de bebop, Schifrin connaît parfaitement la musique de Gillespie. Il s'occupe du trompettiste durant son séjour argentin, lui faisant notamment rencontrer Astor Piazzola, le grand rénovateur du tango. « Si tu viens aux États-Unis, fais-moi signe, je t'engagerai », promet Dizzy à Schifrin. Quatre ans plus tard, lorsque celui-ci arrivera à New York, Gillespie tiendra parole.

L'orchestre joue ensuite à São Paulo, participant à une émission de télévision, et à Rio de Janeiro, où Dizzy assiste,



Dizzy et Quincy Jones assistant à un concert de musique indienne

émerveillé, aux répétitions d'une école de samba dans une favela. À Copacabana, il jamme avec l'orchestre brésilien de l'hôtel Gloria tandis que l'écoutent avec ferveur Antônio Carlos Jobim et les jeunes João et Astrud Gilberto, pionniers de la bossa-nova. Il ramènera ce rythme aux États-Unis, faisant découvrir à Stan Getz *Desafinado*, qui vaudra au saxophoniste l'un de ses plus grands succès commerciaux. « La musique de Cuba, du Brésil, des Caraïbes et des États-Unis est comme une fleur avec de nombreuses couleurs différentes », exulte Gillespie. Il gravera dès lors plusieurs thèmes de compositeurs brésiliens (dont Jobim, Luiz Bonfá et Jorge Ben) et enregistrera avec des musiciens tels que le guitariste Bola Sete et le percussionniste Paulinho da Costa.

UN PROGRAMME TOUJOURS CHARGÉ

Plusieurs changements de personnel surviennent dans le big band, dont l'arrivée du jeune Lee Morgan, que Dizzy fait venir de Philadelphie pour succéder à Quincy Jones, engagé comme arrangeur par le label Mercury, et du bassiste Paul West. À l'automne, Dizzy tente de recruter Cannonball Adderley, mais celui-ci choisit de collaborer avec Miles Davis. En février 1957, il enregistre « Dizzy Atmosphere » à Hollywood avec Al Grey, Billy Mitchell, Lee Morgan, Charlie Persip, Paul West, le saxophoniste baryton Billy Root et Wynton Kelly. Le disque comporte notamment *Whisper Not* et *Over the Rainbow* et avant l'une des prises, on entend Kelly jouer un fragment de *Hallelujah I Love Her So* de Ray Charles. Au printemps, avec son orchestre, Dizzy se produit au Canada, et à Atlanta, dans un club noir où il constate avec surprise, à l'époque où la ségrégation raciale sévit encore en Géorgie, la présence de nombreux Blancs. Le 6 juillet, avec notamment Lee Morgan, Melba Liston, Al Grey, Ernie Henry, Billy Mitchell, Benny Golson et une rythmique consistant en Wynton Kelly, Paul West et Charlie Persip, il triomphe au festival de jazz de Newport, où il interprète *Dizzy's Blues*, *Doodlin'*, *Cool Breeze*, *Manteca*, *I Remember Clifford*, *Night in Tunisia* à la trompette et chante sur *School Days*. Persip se souvient que l'orchestre, ayant oublié les arrangements de *Cool Breeze* et de *I Remember Clifford*, dut les exécuter de mémoire, et que *Cool Breeze* (que Persip avait déjà joué avec Woody Herman) fut interprété à un tempo infernal. Au cours du concert, Dizzy accompagne la danseuse Eartha Kitt puis Kelly cède son piano à Mary Lou Williams, laquelle, encouragée par Gillespie,

reprend la musique après quelques années de retraite spirituelle. Elle y joue avec l'orchestre des extraits de sa *Zodiac Suite* (*Virgo*, *Libra* et *Aries*) ainsi que *Carioca*.

En 1957 aussi, Dizzy enregistre « Dizzy Gillespie and Stuff Smith » (avec Wynton Kelly au piano) ; un bon disque au titre hyperbolique, « The Greatest Trumpet of Them All » (avec Benny Golson, Gigi Gryce et Ray Bryant) ; et deux « Duets », l'un avec Sonny Rollins, plus le bassiste Tommy Bryant, frère de Ray, et le batteur Charlie Persip (avec notamment *Wheat-*



leigh Hall, *Sumphin'* et *Con alma*), l'autre avec Sonny Stitt et la même rythmique (*Con alma*, *Anythin'*, le blues *Haute Mon'*). En novembre, le big band se produit au Birdland, et le 29 du mois au Carnegie Hall, au même programme que les groupes de Billie Holiday, Thelonious Monk (dont fait désormais partie John Coltrane), Chet Baker, Zoot Sims, Sonny Rollins et Ray Charles. Le 19 décembre, Dizzy participe au sensationnel « Sonny Side Up », retrouvant Sonny Rollins, Sonny Stitt (au saxophone ténor), Ray Bryant, Tommy Bryant et Charlie Persip. Il chante sur *On the Sunny Side of the Street* ; et sur *The Eternal Triangle*, basé sur *I Got Rhythm*, mais avec une marche harmonique chromatique sur le pont, il rivalise de dextérité avec Stitt et Rollins, avec toujours la même cohérence à des tempos échevelés et le même goût du risque.

« Je suis fatigué de passer à la postérité, se plaint-il pourtant en 1958, je veux manger ! » Le destin lui apportera une nouvelle bouche à nourrir : la même année, il devient père de Jeanie Bryson, née d'une relation extraconjugale avec la chanteuse blanche Connie Bryson, rencontrée cinq ans plus tôt au Birdland. Il subviendra discrètement aux besoins de l'enfant, aujourd'hui devenue une chanteuse de jazz reconnue. Rien n'affecte néanmoins son optimisme foncier, et il affronte tous les obstacles avec courage, humour, et, parfois, une touchante candeur : dans un hôtel de l'Indiana, Art Farmer et Dave Bailey, redoutant la ségrégation raciale, hésitent à se baigner dans la piscine réservée aux Blancs. Dizzy, souriant à pleines dents, débarque dans un accoutrement cosmopolite, depuis un calot grec jusqu'à des babouches turques en annonçant : « Je suis venu intégrer la piscine ! » Il saisit alors Jimmy McPartland par le bras et les deux trompettistes, l'un blanc,

l'autre noir, se jettent ensemble à l'eau. Vers l'automne, il se produit dans divers clubs avec l'un de ses meilleurs quintettes depuis l'époque de Charlie Parker, consistant en Sonny Stitt, Wynton Kelly, Sam Jones et Cándido Camero. Un soir, Miles Davis va écouter le groupe dans un club de Brooklyn en compagnie de Cannonball Adderley, et, conquis par Kelly, le dévoie pour son propre ensemble. Avec Coltrane et Kelly, Miles enregistrera peu après *Freddie the Free loader*, sur son historique album « Kind of Blue ».

Au début de 1959, Dizzy recrute le très bluesy pianiste Junior Mance, le guitariste et flûtiste Les Spann, le contrebassiste Sam Jones, le batteur Lex Humphries et le *conguero* cubain Carlos « Patato » Valdés. Mance et Jones avaient joué avec Cannonball et Nat Adderley, Spann avec Phineas Newborn, Humphries avec Chet Baker et Lester Young. Valdés est l'équivalent, pour la conga, de Kenny Clarke, avec un sens tout aussi aigu de l'espace et des accents. Mance restera avec Gillespie de mars 1958 à juillet 1960, et se souviendra avec bonheur de cet épisode. En février, avec son nouveau groupe, Dizzy grave « Have Trumpet Will Excite » (jeu de mots sur le western de télévision « Have Gun Will Travel »). Il traite *My Heart Belongs to Daddy* sur le mode latin, construisant son solo avec une alternance de vifs passages en doubles croches et de petites touches, et enchaine de ductiles traits sur *Moonglow* et *Wrap Your Troubles in Dreams*, tous deux d'un équilibre parfait. *There Is No Greater Love*, très différent des versions de Miles Davis, est d'une tendresse infinie, avec des notes étirées puis brusquement relâchées avec de saisissants effets de rebonds. Il effectue aussi une tournée JATP en France et en Angleterre avec Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Stan Getz,

Roy Eldridge, Sonny Stitt et Coleman Hawkins, et joue au festival de Monterey, où il improvise avec Cal Tjader et Mongo Santamaría. Il repart en Europe avec son quintette, consistant, cette fois, en Mance, le formidable Leo Wright, saxophoniste alto et flûtiste dans la lignée de James Moody, le bassiste Art Davis et Teddy Stewart. Et Miles Davis, qui commence, sous l'influence de George Russell, à s'intéresser aux modes musicaux, montre à Dizzy les « gammes égyptiennes mineures » qu'il a apprises à la Juilliard School of Music.

Le 7 janvier 1959, Dizzy participe au Timex All-Star Jazz Show en même temps que Louis Armstrong, Duke Ellington, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Gene Krupa, Jo Jones et George Shearing. Jadis opposé au bebop, « Pops » (surnom d'Armstrong) s'est désormais réconcilié avec le nouveau jazz et Dizzy, et lié d'amitié avec Dizzy. Dizzy lui rend un vibrant hommage et les deux trompettistes exécutent *The Umbrella Man* en parfaite harmonie puis se joignent à Hawkins, Eldridge, Krupa et Ellington pour « jammer » sur *Perdido*. La même année, Gillespie fait tomber les barrières raciales à Cheraw, sa ville natale. Le maire organise une fête en son honneur dans un local où, pour la première fois, Noirs et Blancs se mêlent librement. Il en profite pour rendre visite à un voisin blanc, James A. Powe, chez lequel sa mère faisait jadis des ménages. Powe, dont le grand-père était marchand d'esclaves, révèle à Dizzy que la grand-mère maternelle du trompettiste était la fille d'un chef africain. « Eh bien, appelez-moi Votre Majesté », réplique Dizzy sans se démonter. Vers la même époque, une fête réunissant de nombreux musiciens est organisée dans un studio d'enregistrement new-yorkais pour souhaiter la bienvenue à Duke Ellington, revenu d'un long



Dizzy avec Louis Armstrong

séjour en Floride. À la demande d'Ellington, Dizzy enregistre deux morceaux, pratiquement au pied levé : *UMMG* (*Upper Manhattan Medical Group*) de Billy Strayhorn, et le blues *Hello Little Girl* d'Ellington (édités sur « Ellington Jazz Party »). Sur *UMMG*, discrètement accompagné par Ellington, le bassiste

Jimmy Woode et le batteur Sam Woodyard, il improvise à la trompette bouchée, revenant à découvert après l'intervention du grand orchestre ; et avec Jimmy Jones au piano, il prend, à la suite de Jimmy Rushing, de somptueux chorus sur *Hello Little Girl*.

La maturité

LE GOÛT DE LA DIVERSITÉ

Les compositions majeures de Gillespie et ses principales trouvailles datent de l'époque exaltante du bebop. C'est là, aiguillonné par Charlie Parker, Chano Pozo et d'autres de ses complices, que s'exprima le mieux son génie. Alors que vers la fin des années 1960, Miles Davis tournera résolument le dos aux élégants morceaux qui firent sa renommée pour s'aventurer vers un jazz modal planant et le jazz rock, le style de Dizzy n'évoluera guère, tout en s'affinant, en acquérant plus de rondeur. « Le plus difficile en musique, constate-t-il, c'est d'improviser, et plus on vieillit, plus cela devient ardu. » Il accorde toujours la primauté au rythme, au rythme générateur de vie et à ses sortilèges : « Improviser, cela consiste à rassembler tous les éléments à sa disposition permettant d'aller d'un point à un autre. Cela ressemble à la peinture. On ajoute des couleurs dans son esprit, on construit des couleurs. Le jaune vif est généralement éclatant, le vert est doux, explique-t-il. Je suis plus mélodieux qu'avant mais le rythme est toujours mon affaire. Je vois le rythme quand je joue, je le

comprends, mon atout est le rythme. L'harmonie vient après. » Il introduit la musique brésilienne aux États-Unis, avant que Stan Getz, Mongo Santamaría ou d'autres l'y popularisent, et se tourne vers les Caraïbes anglophones avec *Jambo Caribe*, *Trinidad Hello*, *Trinidad Goodbye* ou *Barbados Carnival*. Parfois, cédant à la mode du moment, il produit un jazz plus médiocre, influencé par la soul music, mais sans sa force expressive. Le rock et sa panoplie de gadgets électroniques l'indiffèrent, si ce n'est l'inclusion temporaire, dans son orchestre, d'une guitare ou d'une basse électrique.

Il sympathise avec les revendications des Noirs (dédiant notamment sa composition *Brother King* à Martin Luther King) et les mouvements pacifistes qui secouent le pays à l'époque de la guerre du Viêtnam, combat la violence et l'injustice, mais sans jamais sombrer lui-même dans la vindicte raciale ou l'aigreur, et en refusant systématiquement tout chauvinisme et tout esprit de chapelle. Sa curiosité innée et son désir d'établir des liens avec des êtres humains de tous bords l'emportent toujours. Poursuivant ses activités fébriles, il se produit et enregistre avec une stupéfiante variété de musiciens. L'engouement croissant pour le free jazz, qui séduit de nombreux intellectuels et libéraux, en Europe surtout, ne le perturbe guère : « Les musiciens free ? Je ne m'élève pas contre la liberté d'expression, mais si cela va à l'encontre des bases même du jazz, je ne suis pas pour, proclame-t-il, tenant à cet égard des propos semblables à ceux de Thelonious Monk. La musique n'est pas différente de l'architecture ou de tout ce qui comporte une structure. Si l'on s'en écarte complètement, si l'on s'en éloigne du tout au tout, on aura tôt ou tard des ennuis. Cela fonctionnera peut-être pendant quelque
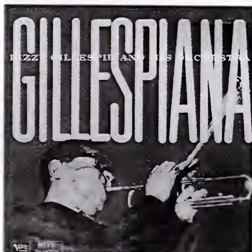
temps, mais éventuellement on arrivera dans un cul-de-sac, on se coupera l'herbe sous les pieds et on tombera dans un abîme. »

DES SUITES DANS LES IDÉES

En avril 1960, il grave « A Portrait of Duke Ellington », arrangé de façon très personnelle mais un peu froide par Clare Fischer avec des anches, des cors, un tuba et un vibraphone, plus une rythmique consistant en Hank Jones, George Duvivier et Charlie Persip. Les couleurs orchestrales et la pâte sonore, avec des contrastes marqués entre la flûte et le registre grave, diffèrent à la fois de celles d'Ellington et de celles des divers big bands de Gillespie. Dizzy s'approprie sans façon la musique de Duke, de Billy Strayhorn et de Juan Tizol et la transmue en un matériau typiquement gillespien. La même année, il effectue une tournée européenne au même programme que John Coltrane et Eric Dolphy, tous deux engagés dans la voie du free jazz. Et il compose, à la demande du gouvernement du Nigeria, l'hymne national de ce pays. Avec la montée des mouvements de libération africains, il évoquera d'ailleurs l'Afrique de façon plus insistante dans sa musique (avec des morceaux tels qu'*Ungawa*) et dans ses discours au public, lors de concerts. Lalo Schifrin, récemment arrivé à New York, succède à Junior Mance dans son groupe, dont font également partie Leo Wright, suivi de James Moody, Art Davis (basse) et Chuck Lampkin, batteur qui poursuivra sa carrière dans le journalisme. Dizzy enseigne à Schifrin l'art du *comping*, l'art d'accompagner un soliste. Schifrin aura

toutefois plus d'impact sur la carrière du trompettiste en tant qu'arrangeur et compositeur qu'en tant que pianiste, jouant un rôle équivalent à celui de Gil Evans pour Miles Davis ; et Gillespie invente constamment les sketches les plus cocasses afin de divertir ses auditeurs. Sur scène, Moody et lui se précipitent ensemble sur le micro et feignent de se disputer pour savoir qui prendra le premier solo. Moody fait mine de sortir une arme de sa poche puis Dizzy et lui se jettent dans les bras l'un de l'autre et se mettent à danser le fox-trot devant le public éberlué.

À la demande de Gillespie, Schifrin, promu directeur musical, lui compose *Gillespiana*, suite conçue sous forme de *concerto grosso*, avec le quintette de Dizzy et un orchestre comportant des percussions latines et quatre cors et un tuba, substitués, pour plus d'ampleur, à la traditionnelle section de saxophones. L'œuvre, consistant en quatre mouvements, correspondant chacun à un aspect de la carrière ou de la personnalité de son commanditaire, est enregistrée le 16 novembre avec les percussionnistes Cándido Camero (conga), Willie Rodríguez (timbales) et Jack del Río, membre de la formation de Xavier Cugat (bongo). *Prelude* est vif, accidenté, rocailleux ; *Blues* est mélancolique et majestueux ; *Panamericana* trépidant, avec des rythmes cubains et un clin d'œil de la percussion à Pérez Prado ; *Africana*, basé sur un rythme à 6/8, barbare, frémissant et lent, avec sa flûte pastorale, ses tambours et ses cuivres stridents, traduisant l'angoisse sourde de la jungle ; *Toccata*, à 12/8, ardente et bluesy. *Gillespiana* est inaugurée le 4 mars 1961 au Carnegie Hall, avec le quintette de Dizzy et un orchestre de vingt-deux musiciens dont Clark Terry et Gunther Schuller, ainsi que les Portoricains Ray Bar-



retto et José Mangual et le Cubain Cándido Camero à la percussion. La deuxième partie du programme consiste en compositions de Gillespie arrangées par Schifrin : *Manteca*, la ballade *This Is The Way*, avec un Leo Wright très *soulful*, qui transporte le public, *Ool Ya Koo*, avec un scat virtuose et hilarant de Joe Carroll et de Dizzy, *Kush*, à 12/8, d'inspiration africaine, introduit par des accords dissonants de Schifrin, et *Tunisian Fantasy*, issu de *Night in Tunisia* et considéré par Schifrin comme l'un de ses arrangements les plus réussis. « Il

joua, écrit Ralph Gleason à propos de Gillespie dans son compte rendu du concert, comme un homme possédé ou béni par une aide quasiment divine. » *Kush*, appartenant à la *Suite Africa*, composée par Dizzy et dédiée « à l'ancien peuple Kush », sera gravée sous la direction de Benny Carter. Gillespie enregistre encore une suite : « Perceptions », œuvre en six parties de J.J. Johnson, avec un orchestre mené par Schuller. Il se produit aussi au Jazz Worshop de San Francisco, et dans un bel esprit internationaliste, passe, au festival de jazz de Monterey, de *Kush* à *Desafinado*. Malgré la libéralisation progressive des États-Unis, le racisme sévit encore : le concert de Gillespie à l'université de Tulane, à La Nouvelle-Orléans, est annulé, les orchestres mixtes étant interdits et Dizzy, fidèle à ses principes, ayant refusé de remplacer Schifrin par un pianiste noir. Se gaussant des préjugés, il s'amuse également, revêtu d'un boubou, à se faire passer pour un ambassadeur africain à l'ONU afin d'observer la réaction des gens.

PAR MONTS ET PAR VAUX

En 1961, il retourne au Brésil et en Argentine avec Schifrin, Wright, Lampkin et son nouveau bassiste, le jeune Bob Cunningham, qui avait débuté avec lui en février, lors d'un concert au musée d'Art moderne de New York. Il rapporte de Rio la bossa-nova, et, en 1962, joue *Chega de saudade* de Jobim (connu sous le nom de *No More Blues* en anglais) au festival d'Antibes-Juan les Pins. La même année, Schifrin collabore à l'album « Swedish Jam » de Dizzy et écrit *The New Continent*, suite en six mouvements créée pour le festival de jazz de Monterey et interprétée par un grand orchestre dirigé par Benny Carter. Mélange d'éléments espagnols, américains et africains, *The New Continent*, un peu lourd, est gravé à Hollywood avec des musiciens de Californie dont le percussionniste cubain Francisco Aguabella. Dizzy, en verve, y exécute des solos inspirés sur *Conquerors* et *Empire*. Le 21 novembre 1962, il assiste à l'historique concert de bossa-nova organisé au Carnegie Hall et réunissant notamment Jobim, Oscar Castro Neves, Sérgio Mendes, João Gilberto, Luiz Bonfá et Roberto Menescal, et il joue, à Monterey, avec le guitariste brésilien « Bola Sete » (Djalma de Andrade). La bossa-nova, dont il a pressenti dès le début toute la richesse et la subtilité, fera désormais partie intégrante du jazz. Et gentiment provocateur (Quincy Jones le compare dans son autobiographie à un lutin), il multiplie les facéties. En Écosse, raconte Gene Lees, il arrêtait des passants dans la rue en leur annonçant : « Excusez-moi, je m'appelle Gillespie et je suis à la recherche de membres de ma famille. » En 1962, encore, il improvise sur la bande-son d'un documentaire sur le peintre hollandais Karel Appel qui remporte le premier prix au festival de cinéma de Berlin.

Le jeune et brillant pianiste Kenny Barron, originaire de Philadelphie et disciple de Bud Powell, avait joué professionnellement avec son frère, le saxophoniste Bill Barron, et avec Jimmy Heath dès l'âge de quatorze ans. Trois ans plus tard, en 1961, il s'était installé à New York pour collaborer avec James Moody, l'accompagnant avec une exceptionnelle maturité. Recommandé par Moody, il succède en novembre 1962 à Schifrin dans le groupe de Gillespie et restera quatre ans avec

lui, le quittant pour rejoindre Freddie Hubbard. « Dizzy, dit Barron, m'a enseigné le sens de l'espace et à tirer parti de mes erreurs. » Moody, maître absolu du phrasé, admire lui aussi ce sens de l'espace chez Gillespie : « J'ai appris des tas de choses de lui. En ce qui concerne la musique, il m'a expliqué les accords et d'autres éléments, puis j'ai remarqué la façon dont il laissait de l'espace quand il jouait. Il n'est pas nécessaire de remplir tous les vides. On joue un accord et on laisse passer le suivant. Puis quand on revient, on saute celui qu'on a joué et la fois suivante, on joue celui qu'on avait omis. Voilà le genre de conseils qu'il prodiguait. Diz dit : "On passe toute une vie, dans la musique, à savoir ce qu'il ne faut pas jouer. On ne peut pas jouer toutes les notes, ce n'est même pas la peine d'essayer. Il faut prendre son temps." » Charlie Persip se souvenait de conseils similaires dispensés par Gillespie : « Quand j'ai rejoint son orchestre, le premier soir, au Capitol Lounge, à Chicago, nous sommes sortis de scène et il a passé son bras autour de moi. "Dis donc, tu t'en es bien tiré, m'a-t-il déclaré, mais maintenant que tu sais quoi jouer, il faut que tu apprennes ce qu'il ne faut pas jouer." »

En juillet, Dizzy repart pour la France, en compagnie de Jimmy Smith, Fats Domino et Clara Ward, et il enregistre « Dizzy on the French Riviera », auquel participe Elek Bacsik, violoniste et guitariste gitan d'origine hongroise. (« J'étais aux toilettes à Milan lorsqu'il a ouvert brusquement la porte et m'a lancé : "moi jouer guitare !" », raconte Gillespie. De retour en France, l'été suivant, Dizzy enregistre avec les Double Six, groupe vocal formé en 1959 par la chanteuse Mimi Perrin (et comprenant, outre Perrin, Claudine Barge, Christiane Legrand, Ward Single, Robert Smart, Eddy Louis et Jean-Claude Briodin). Ils interprètent des thèmes du répertoire de Dizzy avec des paroles en français de Perrin. Une séance de studio est organisée à Paris avec Bud Powell, Kenny Clarke, Pierre Michelot, une autre, uniquement instrumentale, à Chicago, avec le nouveau groupe de Gillespie, consistant en James Moody, Kenny Barron, le bassiste Chris White et le batteur Rudy Collins. Parmi les morceaux : *One Bass Hit*, *Two Bass Hit*, *Emanon*, *Anthropology*, *Groovin' High* et *The Champ*, pour lesquels Dizzy et Lalo Schifrin réalisent les arrangements vocaux. En avril 1963, Gillespie enregistre l'excellent « Something Old, Something New », savoureux mélange de compositions plus anciennes (*Dizzy Atmosphere*, *Be Bop*) et de thèmes moins connus : la bossa-nova *This Lovely Feeling* ou *The Cup Bearers*, avec, là encore, Moody, Barron, White et Collins. Aigu et survolté sur *November*, il s'assouplit sur *This Lovely Feeling*, aux unissons de flûte et de trompette bouchée, sculpte chaque note avec un relief différent sur *The Day After*, cite *The Midnight Sun* dans son introduction de *Round Midnight* et injecte une sonnerie de clairon avant les derniers accords de la coda. Barron, accompagnateur d'un goût exquis, est aérien dans ses solos, et Moody déploie son superbe contrepoint sur *I Can't Get Started*.

1963 est une année mouvementée dans l'histoire des États-Unis : meurtres d'enfants afro-américains et de Noirs réfugiés dans une église à Birmingham, Alabama, assassinat de Medgar Evers, leader du NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), et, quelques mois plus tard, de John Kennedy, défilé, fin août, de 200 000 personnes, à Washington, en faveur des droits civiques. Encouragé par le journaliste et historien du jazz Ralph Gleason, Dizzy présente

sa candidature à la présidence des États-Unis, dans le but, explique-t-il, de défendre les droits civiques et la paix. Il propose le retrait du Viêtnam, la reprise des relations diplomatiques avec Cuba, l'abolition de la ségrégation raciale et, l'humour n'étant jamais absent, l'établissement d'une loterie nationale. Il suggère aussi de rebaptiser la Maison Blanche « Blues House » et de nommer Miles Davis à la tête de la CIA, Duke Ellington ministre des Affaires étrangères, Charles Mingus ministre de la Paix, Louis Armstrong ministre de l'Agriculture, Max Roach ministre de la Défense, Ray Charles directeur de la Bibliothèque du Congrès, Mary Lou Williams ambassadrice auprès du Saint-Siège et Thelonious Monk ambassadeur itinérant. Jon Hendricks écrit les paroles de la campagne électorale sur l'air de *Salt Peanuts* (« *Vote Diz, vote Diz, vote Diz, He'll show you where it is* »), et Gleason fait fabriquer des badges (James Baldwin, notamment, en porta un lors de la grande marche des Noirs à Washington), des affiches et des tee-shirts. Le 20 septembre, Dizzy, vieil habitué du festival de Monterey, où il avait joué *Perceptions*, *Gillespiana* et *The New Continent* et improvisé, en 1961, avec Johnny Hodges et Ben Webster, y donne un concert à l'occasion de sa campagne. Un buste du trompettiste et des banderoles proclamant « *Dizzy For President* » sont installés. Dizzy s'assied à un stand et collecte de l'argent pour le NAACP, puis, lors du concert, Jon Hendricks réclame une minute de silence à la mémoire des enfants assassinés de Birmingham. Le disque du concert, intitulé « Dizzy For President », comporte trois morceaux brésiliens : *Desafinado*, *Morning of the Carnival* (*Manha de carnaval*) et *No More Blues*, et des reprises de thèmes enregistrés sur « Something Old, Something New ». Dizzy plai-



sante avec la foule, qui lui est totalement acquise et dialogue avec lui, résiste un moment, par souci d'éviter toute confrontation raciale, aux brocards d'un auditeur noir lui intimant de transformer *Orfeu Negro* (le film dont est extrait *Manha de*

carnaval) en *BLACK Orfeus*, pour céder finalement, mais sur un mode enjoué. Il introduit *I'm in the Mood For Love* par une hilarante tirade se terminant par : « Si je m'aperçois que tu ne m'aimes pas, je ferai ce que n'importe quel Américain de vingt et un ans blanc, libre et avec du sang chaud ferait... je me déguerpirai, *baby*, et en vitesse ! Et dorénavant il te faudra te vautrer dans ta déchéance et te mettre à chanter, le blues, le cha-cha-cha... et la bossa-nova ! » Moody exécute son célèbre *Moody's Mood* avec Chris White à l'archet, et l'art de Dizzy, avec sa formidable façon de pousser sur certaines notes et, ici, un son rond et gustatif, atteint toute sa plénitude. Sur *Desafinado*, Moody enroule ses flexueux traits de flûte autour de ceux de Gillespie, qui intercale, là encore, un bref motif de clairon. Kenny Barron fait montre, toujours, du même raffinement, du même instinct de la note juste. *Vote Dizzy* se termine par des scats mirobolants de Hendricks et de Dizzy, à la voix plus grasseyante et plus timbrée, suivis de fiévreux solos de Dizzy, qui cite *Nobody Knows the Trouble I See* et s'écrie « *freedom now !* » de Moody, de Barron, de Dizzy à nouveau, et de Rudy Collins. Gillespie, toutefois, renonce à la présidence des États-Unis afin de soutenir la candidature de Lyndon B. Johnson contre Barry Goldwater. Il apparaît aussi dans les films *Dizzy Gillespie Quintet*, *Dizzy Gillespie*, *The Hat* et *The Hole* et grave avec son quintette la musique que Mal Waldron compose pour le film *The Cool World*.

Malgré un emploi du temps éreintant – « Je vois ta tête rentrer et ton derrière sortir », lui lance en plaisantant sa femme Lorraine – Dizzy déborde de vitalité : au remarquable concert de 1965 avec l'orchestre du festival de Monterey dirigé par Gil Fuller succèdent celui du festival de Newport et une tournée

européenne. L'année suivante, il entreprend un nouveau périple JATP en Europe avec James Moody, Coleman Hawkins et Clark Terry, puis grave le décevant « Sweet Soul » (également connu sous le titre de « Souled Out », ce qui ironiquement signifie, grosso modo, « dépourvu d'âme » !).

En mai 1967, avec Moody, il se produit au festival de jazz de Mexico, auquel participe également Thelonious Monk. Ravi de découvrir un pays nouveau, il en profite pour improviser dans les rues avec des mariachis, puis retrouve Monk le mois suivant au festival de Newport avec les Bebop All-Stars, dont font partie Moody, Milt Jackson, Percy Heath et Max Roach. La basse électrique fait irruption dans son orchestre et pour le label Impulse il enregistre « Swing Low, Sweet Cadillac » avec Moody et sa nouvelle rythmique : Mike Longo (piano), Frank Schifano (basse électrique) et Otis « Candy » Finch (batterie). Le morceau titre, traité de façon funky, est introduit par des incantations *call and response* de Dizzy et de Moody imitant celles des cérémonies abakwa jadis utilisées par Chano Pozo. On y discerne notamment le mot *ekwe*, nom d'un tambour sacré abakwa, et il condense à lui seul spirituals, jazz, funk et rituels afro-cubains, quatre des principaux versants de la musique afro-américaine. À *Mas que nada*, avec des riffs de big band exécutés par Moody, succède le bluesy *Bye*, que Dizzy interprète avec émotion. Il chante sur la ballade *Something in Your Smile*, ornée par les contre-chants de Moody, et termine par *Kush*, ici dédié à « la Mère Afrique » et introduit par une flûte fruitée et charnue.

La même année, à l'époque où de nombreux jazzmen afro-américains adoptent des noms arabes et embrassent, sous l'influence des Black Muslims, un islam radical, Dizzy se

convertit à la religion baha'i, d'origine persane, fondée par le prophète Baha'Ullah au XIXe siècle, et qui prône la non-violence et l'unité de l'humanité. Il renonce désormais à l'alcool et, en accord avec ses nouveaux principes, témoignera d'une générosité et d'un altruisme croissants.

À la fin des années 1960, Moody (lui aussi devenu baha'i) quitte Gillespie pour voler de ses propres ailes. Il sera remplacé par un guitariste, George Davis, suivi en 1971 d'Al Gafa. Dizzy recrute aussi l'excellent batteur Mickey Roker, mais le départ de Moody affecte la qualité du groupe. Il collabore également avec d'autres formations : en 1968, notamment, il joue en vedette au festival de jazz de Newport avec un big band baptisé Twentieth Anniversary Reunion Big Band. Dirigé par Gil Fuller, celui-ci rassemble des musiciens de l'ancienne et de la nouvelle génération dont Cecil Payne, Benny Bailey, le jeune trompettiste Jimmy Owens, le trompettiste panaméen Víctor Paz, les trombonistes Ted Kelly et Curtis Fuller, Sahib Shihab (saxophone baryton), James Moody, Harold Land, le bassiste Paul West et Candy Finch. Gillespie est ravi de cet orchestre, qui se produit en Europe et, à Berlin, donne un splendide concert enregistré (avec *Things to Come*, *One Bass Hit* et *Things Are Here*). Dizzy et Mike Longo relatent un rocambolesque incident survenu à la même époque à l'occasion d'une cérémonie organisée à Laurinburg en l'honneur du trompettiste. Le lendemain de cet événement, Dizzy part montrer Cheraw au pianiste et – une fois n'est pas coutume –, ayant trop bu malgré l'abstinence imposée par sa nouvelle religion, il arrache, lors d'une altercation, la perruque d'une femme. Celle-ci lui enlève alors ses vêtements, lui casse ses lunettes et le mord. Longo

attrape Dizzy et s'échappe avec lui en tirant en l'air avec le pistolet du trompettiste afin de couvrir leur fuite et dissuader le mari furibond d'utiliser sa propre arme à feu contre les deux musiciens.

La consécration

PLUS DIZZY QUE JAMAIS

Dans les années 1970, Gillespie est devenu, de son vivant, l'une des figures légendaires du jazz et l'ambassadeur itinérant de cette musique, tout en conservant sa modestie, son goût du comique et son ouverture d'esprit. Il participe à des émissions de télévision éducatives, transmet inlassablement son savoir aux jeunes générations et continue de sillonner le monde, sa véritable patrie. « Je pense en termes de latitude plutôt que de kilomètres, déclare-t-il, et je considère les tournées comme un moyen de m'éduquer. » Les honneurs s'accumulent, dont le titre de « Musicien de l'année » de l'Institute of High Fidelity (1970), que lui décerne Miles Davis à San Francisco, un doctorat honoraire de Rutgers University (1970) et le Handel Medallion (1972).

Au cours de cette décennie, plusieurs changements de personnel interviennent au sein de son orchestre, le guitariste Rodney Jones succédant notamment à Al Gafa et le bassiste Benjamin Brown à Earl May. Dizzy surgit un jour à l'improviste, accompagné de Mike Longo, à l'atelier Jazzmobile de

Harlem, destiné à de jeunes musiciens, dont je faisais partie à l'époque, et se met à nous diriger sur *Manteca*. Un soir, Carmen McRae se produit dans un hôtel de Los Angeles où le piano et la sono sont défectueux. Dizzy sort sa trompette et vole à son secours, improvisant afin de sauver la situation. Au Village Gate il se délecte, à la trompette et à la conga, avec l'orchestre de Machito, dans le cadre de la série « Salsa Meets Jazz ». Il apparaît dans le film *Voyage to Next* et enchaîne concert sur concert : en 1970, au festival de Newport, il rend, avec d'autres trompettistes, un nouvel hommage à Louis Armstrong. En janvier 1971, il enregistre « Portrait of Jenny » avec Longo, George Davis et des musiciens portoricains et cubains : Andy González (basse), Jerry González (frère d'Andy) et Patato Valdés (congas) et Nicky Marrero (timbales). Peu après, changeant de registre, il donne à l'Overseas Press Club, à New York, un récital avec Mary Lou Williams, le bassiste George Duvivier, le batteur Grady Tate et le trompettiste dixieland Bobby Hackett, avec lequel il s'était produit cinq ans plus tôt au festival de Newport. Il grave avec Hackett au Japon et en Allemagne, joue à Dartmouth College, dans le New Hampshire, avec le pianiste Dwike Mitchell et le bassiste et corniste Willie Ruff. En juillet, très ému, il assiste aux obsèques de Louis Armstrong et prononce un bref éloge funèbre. À l'automne, il effectue un périple européen riche en péripéties avec le Giants of Jazz Tour, consistant en Sonny Stitt, Kai Winding, Thelonious Monk, Al McKibbon et Art Blakey. Il s'efforce d'apprendre certaines compositions de Monk qu'il ne connaît guère, et ces géants produisent, au début de la tournée, surtout, une musique à la hauteur de leur réputation. Lors du concert de Berlin, enregistré le

5 novembre 1971, Monk se révèle en pleine forme et Dizzy, relativement sobre, témoigne d'un métier sûr.

L'année suivante, il est invité à dîner à la Maison Blanche par Nixon, et il présente à nouveau sa candidature à la présidence des États-Unis, proposant d'« unir tous les peuples de la terre de façon à ce que toutes les guerres cessent ». Il renonce cependant de nouveau, en raison, cette fois, de sa foi baha'i, qui interdit d'exercer un mandat politique. Il manque aussi mourir d'un accident cardiaque après qu'au Village Gate on eut glissé un stimulant dans son verre à son insu. La même année, il se rend à Porto Rico avec son quintette et la jeune Dee Dee Bridgewater. En 1973, il enregistre à Paris « The Giant » avec divers musiciens basés en Europe : Johnny Griffin, Kenny Drew, le bassiste danois Niels-Henning Ørsted Pedersen et deux anciens complices : Kenny Clarke et le *conguero* cubain Humberto Canto. Il y expose finement *Stella by Starlight*, omettant certaines notes trop évidentes et en rajoutant d'autres qui soulignent le canevas harmonique sous-jacent. La même année, il voyage en Tanzanie et au Kenya sous l'égide du State Department, et porté par les mouvements de libération africains, fait, à Nairobi, un discours en swahili et compose *Burning Spear* en hommage à Jomo Kenyatta. Ses sympathies pour l'Afrique s'expriment aussi avec *Frelimo* (sur « Dizzy Gillespie's Big Four », avec Joe Pass, Ray Brown et Mickey Roker) ou *Mozambique*, d'Oscar Peterson et lui (sur « Oscar Peterson and Dizzy Gillespie », gravé à Londres en novembre 1974). L'amitié de Dizzy avec Peterson, musicien fétiche de Granz, remonte à la fin des années 1940. Un soir, Peterson, après avoir terminé son engagement à l'Alberta Lounge, à Montréal, était venu écouter le

trompettiste dans un autre club de la ville où il se produisait avec son big band. La salle s'étant mise, en apercevant le pianiste, à scander : « Nous voulons Peterson ! nous voulons Peterson ! », Dizzy avait invité ce jeune virtuose inconnu de lui à se joindre à son orchestre pour un *set*. Ébloui, il l'avait, après le concert, entraîné dans un autre lieu et l'avait fait asseoir au piano jusqu'au petit matin. « Jouer, pour Dizzy, a toujours été un défi, écrit Peterson dans *A Jazz Odyssey*, son autobiographie, non seulement parce que c'était un compositeur mais parce qu'il pianotait aussi un peu (il m'aurait adoré pour cela !). Il était donc très attentif aux *voicings* et aux *clusters* harmoniques. Sa perception de l'harmonie était unique en ce sens qu'il n'entendait pas le point de résolution final dans une séquence au même endroit que les autres compositeurs. Il tendait à prolonger la tension harmonique qu'il avait créée avec des *voicings* sortant de l'ordinaire et attendait pratiquement le dernier moment pour la résoudre. De plus, la résolution elle-même ne se terminait pas là où on s'y attendait et elle débouchait sur un nouveau centre tonal. Lorsqu'il jouait, Dizzy appréciait la force brute quand il était prêt pour cela. Il n'aimait toutefois pas y être amené malgré lui, préférant plusieurs chorus plus légers sur le plan du rythme, ce qui lui permettait d'inventifs envols linéaires (souvent avec une sourdine) et laissait les auditeurs percevoir librement les flots du rythme. Si on l'observait, lors de ces élans créateurs, le signe le plus visible du moment où il allait s'élancer, c'était quand il se balançait vers l'arrière sur le pied droit. »

À la même époque, Dizzy enregistre également, en compagnie de Clark Terry, d'Eldridge et de Harry Edison, avec le bluesman Joe Turner. Le 5 janvier 1975, retrouvant le jazz

cubain qu'il affectionne, il se produit à la Saint Patrick's Cathedral de New York, sur la Cinquième Avenue, avec l'orchestre de Machito – première fois qu'un groupe latin joue dans cette imposante église. Il y interprète deux longs morceaux de Chico O'Farrill comportant des *batá*, tambours sacrés de la *santería* (culte synchrétique afro-cubain d'origine yoruba) : *Oro, incienso y mirra*, et *Afro Cuban Jazz Moods*, originellement composé pour Clark Terry. « Le langage harmonique est éclectique (polytonalité, *clusters*, touches sérielles occasionnelles juxtaposées à des mélodies clairement diatoniques, etc.), explique O'Farrill à propos de *Oro, incienso y mirra*. Je n'ai, en effet, pas eu l'intention d'adhérer à un concept harmonique rigide, mais j'ai laissé mon esprit vagabonder librement là où il voulait aller. » Mais aucune musique, si denses soient les textures, si intriqués les rythmes, si fébriles les tempos, ne pose à Gillespie de problème insurmontable. Il grave ces œuvres cinq mois plus tard sur Pablo, le nouveau label de Granz, avec la formation de Machito augmentée de certains des meilleurs requins de studio new-yorkais dont Víctor Paz, fervent admirateur de Dizzy, qui se joindra bientôt au grand orchestre de Mario Bauzá. Il repart alors pour l'Europe, jouant, au festival de Montreux, avec Milt Jackson, Johnny Griffin, Eddie « Lockjaw » Davis, Neils Henning Ørsted Pedersen et Mickey Roker. Un peu plus tard dans l'année, il grave l'effervescent « Bahiana » avec Roker et Paulinho da Costa, dévidant ses solos avec rigueur et clarté. En septembre un concert en son honneur, intitulé « Tribute to Dizzy Gillespie », est organisé à l'Avery Fisher Hall, avec la participation d'amis et anciens collègues dont James Moody, Jimmy et Percy Heath, Max Roach, John Lewis, Lalo Schifrin

et Stan Getz. Ouvert à toutes les cultures du monde dans leur merveilleuse diversité, il enregistre, sur « Dizzy's Party », une version funky, avec basse électrique et percussions, du thème hébreux *Land of Milk and Honey* (*Eretz cHalav u' Dvash*), avec de curieux effets de notes écrasées ; et Norman Granz l'associe en studio à Benny Carter ; et à Count Basie, Ray Brown et Mickey Roker (« The Gifted Ones », avec une belle version de *St. James Infirmary*).

VOYAGES À CUBA

En 1977, Dizzy participe au festival de jazz de Montreux avec Jon Faddis, son jeune protégé, originaire d'Oakland, rencontré en Californie lorsque celui-ci était adolescent. Faddis possédait presque tous les disques de Gillespie et connaissait plusieurs de ses solos par cœur, dont ceux de *Gillespiana*, et il deviendra le fils spirituel du trompettiste. Dizzy est aussi invité par le président Jimmy Carter à jouer, avec Sarah Vaughan et Earl Hines, à la Maison Blanche. Carter, ayant jadis cultivé des cacahuètes dans sa ferme de Géorgie avant de se lancer dans la politique, Dizzy entonne *Salt Peanuts* avec lui. Et Carter, ayant autorisé la reprise des échanges culturels avec Cuba – *terra incognita*, pour les Américains, depuis la révolution –, en mai, Gillespie, accompagné de Rodney Jones (guitare), Benjamin Brown (basse), Mickey Roker (batterie) et Joe Ham (timbales), se rend à La Havane à bord du *S.S. Daphne* en même temps que Stan Getz, Earl Hines, le percussionniste Ray Mantilla, d'origine péruvienne, le pianiste et compositeur David Amram et d'autres musiciens. À la fin du

concert, organisé au Teatro Mella et dédié à Chano Pozo, l'orchestre Irakere et le groupe de *rumberos*, Los Papines se joignent à Amram, Mantilla, Dizzy et Getz sur *Manteca*. Bien que seule ait été conviée la nomenklatura locale, les habitants de l'île sont assoiffés de contacts avec l'extérieur et l'atmosphère est euphorique. Lors de ce séjour, d'autres jam-sessions, plus démocratiques, sont organisées, intensifiant la communion musicale entre Américains et Cubains. Dizzy y rencontre deux jeunes stars d'Irakere : le trompettiste Arturo Sandoval, fortement influencé par lui, et le saxophoniste Paquito D'Rivera. D'Rivera et, quelques années plus tard, Sandoval, se réfugieront aux États-Unis et collaboreront avec lui. Ce voyage à La Havane ouvrira également la porte de Cuba à d'autres musiciens nord-américains, de salsa cette fois. La même année, Dizzy grave un disque funky sans grand intérêt, « Free Ride », composé et arrangé par Schifrin dans l'esprit de la musique de *Shaft*, sur fond de percussion.

Le 18 juin 1978, Dizzy retrouve la Maison Blanche pour une nouvelle soirée de jazz en compagnie, notamment, de Max Roach, Dexter Gordon, Herbie Hancock, Lionel Hampton, Stan Getz, Roy Eldridge, George Benson, Eubie Blake et Cecil Taylor. Il joue en duo avec Roach, s'approche du président Carter et lui demande : « Sire, auriez-vous l'obligeance de chanter *Salt Peanuts* avec moi ? » Carter, ayant retenu le morceau depuis la précédente visite de Dizzy, s'exécute, et Gillespie lui propose aussitôt de l'emmener en tournée avec lui. (Il se produira de nouveau à la Maison Blanche, en même temps que Chick Corea et Getz). L'année suivante, avec Al Fraser, il publie son autobiographie, *To Be or Not To Bop*, comportant de nombreux témoignages de musiciens, et donne un concert

au Carnegie Hall dans le cadre du Newport New York Festival. Pour cet événement, intitulé « Unity in Diversity », il joue seul avec les batteurs Grady Tate, Jo Jones, J.C. Heard, Roy Haynes, Art Blakey, Bernard Purdie, Max Roach et Michael Carvin et les percussionnistes Tito Puente, Luis Peralta et Patato Valdés, exultant parmi cette multitude de tambours. En septembre, après une tournée dans les Caraïbes, il accepte une invitation au festival de jazz de São Paulo, et avec Benny Carter, offre une sérénade gratuite à des gamins des rues à l'entrée d'une station de métro de la ville.

À partir des années 1980, le nom de Dizzy Gillespie figure à l'affiche des festivals les plus prestigieux et il donne de fréquentes *masterclasses*. En 1980, il enregistre, avec Clark Terry et Freddie Hubbard, « The Trumpet Summit Meets the Oscar Peterson Big Four » (avec Peterson, Joe Pass, Ray Brown et Bobby Durham), il joue avec Mongo Santamaría et Toots Thielemans au festival de Montreux et participe, au Royal Festival Hall de Londres, à un hommage à Charlie Parker. Montreux l'accueille de nouveau à bras ouverts l'année suivante, à la tête d'un sextette comprenant James Moody et Milt Jackson, et il se produit à l'Avery Fisher Hall, à New York, avec son Dream Band, dont font partie Frank Wess, Pepper Adams, Gerry Mulligan, Max Roach, Jimmy Heath, Milt Jackson, Slide Hampton, Paul West et Melba Liston. Il constitue aussi un nouveau quintette avec Ed Cherry (guitare), Mike Howell (basse) ainsi que Paquito D'Rivera et le brillant batteur Ignacio Berroa, récemment arrivés de Cuba, qu'il réengagera tous deux, sept ans plus tard, dans son United Nations Orchestra.

En 1982, il enregistre un disque assez peu convaincant avec Arturo Sandoval, retrouvé lors d'un festival en Finlande (« To



a Finland Station – Dizzy Gillespie and Arturo Sandoval »), et il aidera Sandoval à obtenir le statut de réfugié politique aux États-Unis lorsque celui-ci profitera d'une tournée à l'étranger pour s'enfuir. Il joue brièvement avec le pianiste philippin Bobby Enríquez et donne un concert devant City Hall, à New York, avec Machito, Celia Cruz, Patato Valdés et des tambours *batá*, scène incluse dans mon documentaire *Machito – a Latin Jazz Legacy*, dans lequel il plaisante avec Mario Bauzá et évoque ses souvenirs de Chano Pozo. Il dirige

ensuite un groupe consistant en John Lee (basse électrique), Walter Davis Jr. (piano), Sayyd Abdul Al-Khabyrr (anches) et le fils de celui-ci, Nassyr Al-Khabyrr (batterie). En 1984, Jon Faddis lui offre une nouvelle trompette coudée de la marque Schilke dont il apprécie la perfection technique et la sonorité, et il entreprend plusieurs tournées. Il grave aussi – avec un bonheur inégal – avec de jeunes musiciens : en compagnie de Branford Marsalis et Stevie Wonder « Closer to the Source » (1984), commercial et décevant ; l'année suivante, avec Branford Marsalis, Kenny Kirkland, Lonnie Plaxico, Robert Ameen, Lincoln Goines et Steve Thornton l'excellent « New Faces », avec d'enthousiasmants solos, en particulier, de Kirkland et de Marsalis.

En 1985, de retour à Cuba, il participe au Jazz Latino Plaza Festival de La Havane. Il y retrouve Sandoval, qui vient jammer avec lui, et y découvre, stupéfait, le jeune et prodigieux Gonzalo Rubalcaba. Rubalcaba, issu d'une longue et prestigieuse dynastie de musiciens cubains, joue du piano pour lui et vient improviser avec son groupe. Quelques jours plus tard, Dizzy donne avec Rubalcaba, Walter Davis Jr., Nassyr Al-Khabyrr et des musiciens cubains, dont Arturo Sandoval et Hilario Durán au piano électrique, un concert enregistré et édité sur le label cubain Egrem sous le nom de « Gillespie/Gonzalo Rubalcaba en Vivo ». Ce disque, surtout intéressant pour sa face B, avec un *Con alma* sur lequel Gonzalo improvise longuement seul avant d'être rejoint par Dizzy, et *Manteca*, contribuera à lancer la carrière internationale de Rubalcaba. Dizzy retournera pour la dernière fois à Cuba en 1990 : Airto Moreira et lui se joindront à un orchestre de stars cubaines placé sous la direction d'Armando Romeu – saxo-



Dizzy en 1984 : *How High the Moon ?*

phoniste, chef d'orchestre, compositeur et arrangeur cubain qui avait collaboré avec Nat King Cole à la fin des années 1950 –, pour, une fois de plus, un bœuf sur l'inévitable *Manteca*. En 1985, au JVC Festival, à New York, Wynton Marsalis interprète un hommage à Gillespie intitulé *The Source*, et l'année suivante, Dizzy grave en Hollande avec le quintette de Phil Woods.

LE UNITED NATIONS ORCHESTRA

Depuis trente ans, Gillespie n'avait plus dirigé de big band. En 1987, il fonde un formidable grand orchestre orienté vers le Latin jazz, intitulé « United Nations Orchestra » avec James Moody, Paquito D'Rivera, le saxophoniste dominicain Mario Rivera, Arturo Sandoval, le trompettiste brésilien Claudio Roditi (qui lui offre, en 1990, une nouvelle embouchure pour son instrument), Slide Hampton, le tromboniste et joueur de coquillages Steve Turre, Californien d'origine mexicaine, le jeune pianiste panaméen Danilo Pérez, recommandé par D'Rivera, Airto Moreira, Flora Purim, Ed Cherry (guitare), John Lee (basse), Ignacio Berroa et l'inventif percussionniste portoricain Giovanni Hidalgo, « Charlie Parker de la conga », selon Pérez. À l'insistance D'Rivera, son directeur musical, et de Roditi, il recrute aussi, un plus tard, le saxophoniste portoricain David Sánchez. « Je chéris chaque moment passé avec lui, écrit Sánchez. Outre les leçons de musique qu'il me donnait constamment, la chose la meilleure et la plus importante qu'il m'a apprise fut comment être un homme honnête et généreux, comment se comporter avec les gens et comment

vivre. Je lui suis éternellement reconnaissant pour ses leçons de musique et ses conseils, sur scène et en dehors. » Moins énergique et directif que jadis, Gillespie accorde une grande marge de liberté à ses musiciens. « Dizzy savait toujours tirer le meilleur de vous », dit Danilo Pérez.

En 1988, il participe au disque « Back on the Block », produit par Quincy Jones, qui comporte aussi des interventions de Miles Davis, Ella Fitzgerald, James Moody et Sarah Vaughan, présentées par les rappeurs *Kool Moe Dee* et *Big Daddy Kane*, jouant sur *Jazz Corner of the World*. Il apparaît également dans *A Night in Havana*, documentaire de John Holland tourné à Cuba où il rencontre, en compagnie d'Arturo Sandoval, Petrona, la sœur de Chano Pozo. En parfait touriste yankee, il assiste à des représentations folkloriques de danse afro-cubaine, et, au grand dam du State Department, se fait prendre en photo avec Fidel Castro.

Hommages et célébrations se poursuivent. En 1989, un disque et un film, *Rhythm Stick*, auxquels participent notamment Art Farmer, Benny Golson, Phil Woods, Charlie Haden, Tito Puente et Flora Purim, lui sont consacrés. La même année, après dix-huit concerts donnés dans onze pays, il se produit à Londres avec son United Nations Orchestra. Le disque : « Live at the Royal Festival Hall », offre une belle valse péruvienne, *Seresta*, une démonstration de coquillages de Steve Turre sur *Dizzy Shells*, et un échange avec Arturo Sandoval sur *And Then She Stopped*, où les exhibitions stratosphériques à la Harry James du trompettiste cubain n'égalent cependant pas l'aisance souveraine du maître. À Paris, il improvise librement en duo avec Max Roach. Il reçoit le grade de commandeur des Arts et des Lettres et, aux États-Unis, un



Grammy Award (récompense de l'industrie du disque américaine) pour l'ensemble de sa carrière ; le 17 novembre, le président Bush lui décerne la médaille nationale des Arts à la Maison Blanche ; et au Nigeria, il est élevé au rang de chef traditionnel yoruba (*Baashere* d'Iperu). La cérémonie a lieu aux environs de Lagos. « J'ai enlevé mes chaussures et j'ai dansé », me confiait-il. Le saxophoniste ténor, Ron Holloway, avait connu Dizzy en 1977 dans un club du Maryland, et le trompettiste l'avait invité à se joindre à son groupe pendant une

semaine. En 1989, Holloway réintègre l'ensemble de Gillespie au Blues Alley, à Washington. « Si formidable musicien qu'ait été Dizzy, s'émerveille-t-il, il a sans doute été encore plus remarquable sur le plan humain. À bien des égards, je crois avoir été gâté pour le reste de ma vie. Nous avons sillonné le monde, en première classe la plupart du temps. Je ne travaillerai probablement jamais pour un être plus intègre, d'humeur plus égale que lui. Quand il voulait me faire part d'une suggestion, il était toujours humble et très courtois. Je ne l'ai jamais vu rabaisser quelqu'un en essayant de le dominer. Il était très conscient de sa propre contribution historique au jazz, mais je me souviens d'avoir aperçu une lueur enfantine dans ses yeux chaque fois qu'il évoquait les apports des autres à la musique. Un jour que nous jouions dans un club de Seattle, le New Orleans, il me présenta à Lucky Thompson. Lorsque Lucky s'éloigna, Dizzy se retourna brusquement tout excité et se mit à me vanter les prouesses de Lucky au saxophone ténor. »

En 1990, les forces de Gillespie commencent à décliner et sa sonorité s'affaiblit. Durant cette seule année il se produit pourtant au Japon, en France, à Porto Rico, à Cuba, à Terre-Neuve, en Namibie, en Espagne, en Hollande, en Italie, en Suède, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Russie, en Grèce, au Danemark, en Suisse, en Israël et dans une bonne partie des États-Unis. Václav Havel et Shirley Temple assistent, à Prague, à son concert au Palais de la Culture, qui lui vaut une *standing ovation* de dix minutes. Le 12 février, il participe à l'Avery Fisher Hall, en compagnie de Benny Carter, Lena Horne, Joe Williams, Jessye Norman, Bobby McFerrin et d'autres artistes, à un concert en hommage à Ella Fitzgerald,

dont l'état se détériore. Il tourne dans le film *Winter in Lisbon*, de José A. Zorilla, rappelant l'*Autour de minuit* de Bertrand Tavernier. Il y joue le rôle d'un vieux musicien américain, Bill Swann, qui part vivre au Danemark et rencontre un jeune pianiste français qui l'aide à relancer sa carrière. Il en compose en partie la musique (qu'interprète aussi Danilo Pérez et que Slide Hampton arrange). L'année suivante, il reçoit un nouveau *Grammy Award* pour son disque « Live in London ». Souffrant de diabète, il emmène néanmoins son big band en Amérique latine et en Europe, avec Myriam Makeba en vedette. Il participe, de surcroît, comme artiste invité, au disque « Villa Hidalgo » de Giovanni Hidalgo et à « The Incredible Dorothy Donegan Trio », sur lequel il joue *Sweet Lorraine*. Le 28 septembre 1991, Miles Davis meurt. Dizzy, bouleversé, donne peu après un concert en Sicile pour les jeux Olympiques de la Jeunesse et ne cesse de parler de son vieil ami.

UNE ÉTOILE S'ÉTEINT

En janvier 1992, il est la vedette du Diamond Jubilee organisé au club Blue Note de New York. Y participent, au cours de différentes soirées se déroulant à raison de six par semaine durant tout le mois, une foule de musiciens dont Jimmy Heath, Bob Cranshaw, Kenny Barron, Danilo Pérez, George Mraz, David Sánchez, Clifford Jordan, Benny Golson, Paquito D'Rivera, Lewis Nash, Kenny Washington, Jackie McLean, Wynton Marsalis, Roy Hargrove, Terence Blanchard et Elvin Jones. Malgré sa santé précaire, il scatte sur *Oo Pa Pa Da*, avec Bobby McFerrin, lequel exécute un saisissant chorus, et sur

Ool Ya Koo avec Jon Hendricks. Toutefois, se souvient Jimmy Heath, « un soir il me montra une de ses idées, et quand le lendemain il me demanda "c'était quoi, ce que je t'ai montré hier ?", j'ai compris que quelque chose n'allait pas ». Le mois suivant, Dizzy s'effondre à San Francisco lors d'une tournée avec son groupe, consistant en Ron Holloway, Ed Cherry, John Lee et Ignacio Berroa. Peu après, pourtant, dans un club de Seattle, il improvise de façon si exceptionnelle que ses musiciens en ont le souffle coupé. « C'était comme si Dieu avait souri à Dizzy et lui avait permis de jouer comme il y a vingt ans », se souvient Holloway. Une semaine plus tard, il retombe malade, et un cancer du pancréas est diagnostiqué. Hospitalisé à Englewood, dans le New Jersey, il perd du poids mais conserve un moral intact. Il meurt le 6 janvier 1993, jour des Rois et anniversaire de l'acquisition de sa trompette bouchée, en compagnie de Jon Faddis et de James Moody. Deux messes sont organisées en son honneur à New York, au cours desquelles jouent de nombreux collègues dont Moody, Faddis, Jimmy Heath, Clark Terry, Ray Brown, Slide Hampton, Frank Foster, Hank Jones, Barry Harris, Freddie Hubbard, Mike Longo, Bob Cranshaw, Mickey Roker, Wynton Marsalis, Paquito D'Rivera, Steve Turre, David Sánchez, Jimmy Owens, Roy Hargrove, Claudio Roditi et Byron Stripling. La première, plus intime, a lieu à Saint Peter's Church, l'église des jazzmen, située sur Lexington Avenue, la deuxième, rassemblant une foule d'amis et d'admirateurs, à Saint Patrick's Cathedral.

Gillespie est enterré au cimetière de Flushing, où reposent notamment Louis Armstrong, Johnny Hodges et Charlie Shavers.

« J'aime jouer, j'aime les gens, j'adore faire rire et je fais exactement ce qui me chante », déclarait-il. Il réalisa ce rêve jusqu'au bout, laissant le souvenir de son art consommé et, comme il le souhaita tout au long de sa vie, d'un humanisme profond.

Le 2 octobre 2002, jour du quatre-vingt-cinquième anniversaire de la naissance de Gillespie, la ville de Cheraw inaugura une statue du trompettiste dans son centre historique ainsi qu'un parc retraçant son parcours musical.



Dizzy et l'équipe du disque GRP *New Faces* :
de gauche à droite Robert Ameen, Dizzy, Lonnie Plaxico, T.B. Shepard, Mike Longo, Larry Rosen, Branford Marsalis, Kenny Kirkland

Bibliographie

Berliner, Paul F., *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Calloway, Cab et Rollins, Bryant, *Of Minnie the Moocher and Me*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1976.

Carrière, Claude, Notes du CD *Dizzy Gillespie « Pleyel 1948 »*, American Jazz in Paris.

Cole, Bill, *John Coltrane*, Da Capo, New York, 1993.

Collier, James Lincoln, *The Making of Jazz – A Comprehensive History*, A Delta Special, New York, 1978.

Crow, Bill, *Jazz Anecdotes*, Oxford University Press, New York/ Oxford, 1990.

Davis, Miles et Troupe, Quincy, *Miles – L'Autobiographie*, Presses de la Renaissance, Paris, 1989.

Dance, Stanley, *The World of Earl Hines*, Da Capo, New York, 1977.

De Veaux, Scott, *The Birth of Bebop – A Social and Musical History*, University of California, Press, Berkeley, 1997.

Delaunay, Charles, *Delaunay's dilemma – de la peinture au jazz*, Éditions W, Paris, 1985.

Feather, Leonard, *Inside Bebop*, J.J. Robins and Sons, Inc., New York, 1949.

« Gil Fuller, Unrecognized Titan », *Down Beat*, 24 février 1966.

Frankl, Ron, *Charlie Parker*, Chelsea House Publishers, New York, 1993.

Gignoux, Dany, *Dizzy Gillespie*, Éditions du Choucas, 1995.

Gillespie, Dizzy et Fraser Al, *To Be or Not To Bop*, Doubleday, New York, 1979.
Gitler, Ira, *Swing to Bop*, Oxford University Press, New York, 1985.
Graham, Charles, *The Great Jazz Day*, Da Capo, New York, 2000.
Haskins, Jim, *Ella Fitzgerald, Une vie à travers le jazz*, Filipacchi, Paris, 1992.
Hawes, Hampton et Asher, D., *Raise Up Off Me: Portrait of Hampton Hawes*, Coward, McCann & Geoghegan, New York, 1974.
Hennessy, Mike, « Sous le règne de Ray », *Jazz Magazine*, avril 1984.
Horricks, Raymond, *Dizzy Gillespie*, Spellmount, Turnbridge Wells, 1984.
Jones, Quincy, *The Autobiography of Quincy Jones*, Sceptre, Londres, 2001.
Kernfeld, Barry (ed), *The New Grove Dictionary of Jazz*, MacMillan, Londres, 1996.
Lees, Gene, *Waiting for Dizzy*, Oxford University Press, New York, 1991.
Oscar Peterson – The Will to Swing, Cooper Square Press, New York, 2000.
Leymarie Isabelle, *Cuban Fire – The Story of Salsa and Latin Jazz*, Continuum, Londres/New York, 2002.
MacDonald, Ian, *Tadd – The Life and Legacy of Tadley Ewing Dameron*, Jahbero Publications, Sheffield, 1998.
McKibbon, Al, Postface de *Latin Jazz* (de Raúl Fernández), Chronicle Book, San Francisco, 2002.
Malson, Lucien, *Des musiques de jazz*, Parenthèses/Epistrophy, Roquevaire, 1983.
Histoire du jazz et de la musique afro-américaine, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
Malson, Lucien, et Bellest, Christian, *Le jazz*, Que sais-je ? PUF, Paris, 1987.
Les Maîtres du jazz, d'Oliver à Coltrane, Que sais-je ? PUF, Paris, 1993.
Mannucci, Michele, *Dizzy Gillespie. L'uomo che fece la rivoluzione sorridendo*, Jazz People, Nuovi Equilibri, Rome, 1993.

McCarthy, Albert, *Big Band Jazz*, Berkley Publishing Company, New York, 1974.
McRae, Barry, *Dizzy Gillespie, His Life and Times*, Universe Books, New York, 1988.
Mialy, Louis Victor, « George Wallington, le lord de la 52e Rue », *Jazz Hot*, N° 452, avril 1989.
Murray, Albert, *Good Morning Blues : Count Basie*, Filipacchi, Paris, 1985.
Nolan, Herb, « Dizzy Gillespie », *Down Beat*, 16 août 1973.
Paczynski, Georges, *Une histoire de la batterie de jazz*, Outre Mesure, Paris, 1997.
Peterson, Oscar, *A Jazz Odyssey – The Life of Oscar Peterson*, Continuum, Londres, 2002.
Pujol, Jordi, *Chano Pozo el tambor de Cuba*, Almendra Music, Barcelone, 2001.
Pujol, Sergio, *Jazz al sur – La música negra en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1992.
Ratcliff, Ben, *The New York Times Essential Library – Jazz*, Henry Holt and Company, New York, 2002.
Réda, Jacques, « Vers le ciel », *Jazz Magazine*, février 1993.
Reisner, Robert (ed), *The Legend of Charlie Parker*, Da Capo, New York, 1977.
Royal Stokes, W., *Living the Jazz Life – Conversations With Forty Musicians About Their Career*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2000.
Russell, Ross, *Bird Lives ! The High Life and Hard Times of Charlie « Yardbird » Parker*, Quartet Books, Londres, 1976.
Sánchez, David, Remerciements du CD *The Departure*, Columbia, 476507 2, 1994.
Shapiro, Nat et Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya*, Dover, New York, 1955.
Shaw, Arnold, *52nd Street – The Street of Jazz*, Da Capo, New York, 1971.
Shipton, Alyn, *Groovin' High – The Life of Dizzy Gillespie*, Oxford University Press, New York, 1999.
Siders, Harvey, « The Latinization of Cal Tjader », *Down Beat*, 8 septembre 1966.

Sidran, Ben, *Ben Sidran – A Life in the Music*, Taylor, New York, 2003.
Simon, George T., *The Big Bands*, Schirmer Books, New York, 1981.
Sportis, Félix, W., « Danilo Pérez – Panamonk », *Jazz Hot*, mai 1998.
Stearns, Marshall, *The Story of Jazz*, Oxford University Press, New York, 1970.
Sudhalter, Richard M., Notes du CD *Roy and Diz*, Verve MG C-671, 1993.
Taylor, Art, *Notes and Tones*, Quartet Books, Londres, 1983.
Tercinet, Alain, *Be-Bop*, Éditions P.O.L., Paris, 1991.
Thomas, J.C., *Chasin' the Trane, The Music and Mystique of John Coltrane*, Da Capo, New York, 1976.
Tirro, Frank, *Jazz – A History*, Norton, New York, 1977.
Washington, Kenny, Interviews de musiciens sur le CD *Birks' Works*, Verve, 3145279002 (réédité en 1995).
Williams, Martin, Notes du disque *Dizzy Gillespie – The Development of an American Artist*, Smithsonian Collection, LP R004, 1976.
Woods, Phil et Ginibre, Jean-Louis, « Dizzy Talks », *Jazz Magazine*, février 1993.

Remerciements

Mes plus vifs remerciements à Stéphane Paudras, Philippe Baudouin, Isabelle Marquis et Sarah Spruill, de la Cheraw Chamber of Commerce, pour leurs contributions iconographiques.

Crédits photographiques

Coll. Francis et Stéphane Paudras. Office du tourisme de Cheraw. Photos X. Photo Bill Gottlieb. GNP Crescendo. Verve Records. *Jazz Magazine*, coll. Philippe Baudouin. CD *Dizzy For President*, Douglas Music. Pablo Records. Enja Records. Disque Dizzy Gillespie-*New Faces*, GRP Records.

Table

DANS LA MÊME COLLECTION

Michel-R. Hofmann, *Musiques de la Russie et de ses voisins*
Isabelle Leymarie, *Latin jazz*

Avec les compliments de :

CET OUVRAGE
A ÉTÉ TRANSCODÉ
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
À MAYENNE EN OCTOBRE 2003

N° d'impression : 58471
Dépôt légal : octobre 2003
Imprimé en France